EEN LIED VOOR ELK SEIZOEN
DE CARMINA BURANA IN BEELD - DEEL I

A SONG FOR EACH SEASON
PICTURING THE CARMINA BURANA
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op vrijdag 27 mei 2011 des middags te 14.30 uur

door

Cornelia Johanna Maria Couwenberg

geboren op 20 april 1955 te Waalwijk

Promotor: Prof. dr. J.C.J.A. Klamt

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van de Onderzoekschool Mediëvistiek

Voor mijn ouders
Jos Couwenberg i.m. en Rie van Drunen

INHOUDSOPGAVE

Deel 1

Woord vooraf **7**
Inleiding 9

Hoofdstuk Een Status quaestionis - Stand van het onderzoek 11
Hoofdstuk Twee Beschrijving van het handschrift en de miniaturen 47
Hoofdstuk Drie De relatie woord-beeld in de Carmina Burana 95
Hoofdstuk Drie-1 De afdeling met moreel-satirische teksten - Fortuna en Dido 103
Hoofdstuk Drie-2 Een nieuwe Lente ... 141
Hoofdstuk Drie-3 Een nieuwe Liefde... 191
Hoofdstuk Drie-4 In taberna: wijn en spel 245

Deel 2

Hoofdstuk Vier De miniaturen en de beeldtraditie 3
Hoofdstuk Vier-1 Fortuna en Dido: Antieke thema's in een nieuw jasje 3
Hoofdstuk Vier-2 Dido en Aeneas: Een klassiek liefdesdrama 31
Hoofdstuk Vier-3-1 Lente en Liefde: Een centraal tweeluik met eigentijdse thematiek 63
Hoofdstuk Vier-3-2 De dieren van de Lente 119
Hoofdstuk Vier-4 Het Liefdespaar met bloemen: Een Lentebeeld 157
Hoofdstuk Vier-5 Wijn en Spel: Een cyclus van speels vermaak 179
Hoofdstuk Vier-6 Het Bordspel: Schaak en Triktrak 213
Hoofdstuk Vijf Synthese: Beeldcyclus in context 271

Afbeeldingen 323
Lijst van afbeeldingen en verantwoording van de illustraties 339
Bibliografie 347
Summary 369
CV 371

WOORD VOORAF

Het werken aan dit proefschrift was een lang en eenzaam project, maar nu is het af! Dat zou nooit gelukt zijn zonder de morele, materiële en praktische steun van goede vrienden en familie, waarvoor mijn onuitsprekelijke dank. Allereerst wil ik mijn paranimfen noemen, Mariken Teeuwen die mij vooral in het begin vergezelde en Marieke van Vlierden die mij door de eindfase heeft gesleept, samen met mijn oude schoolvriendin Margret. Verder mijn zus Yolande en broers Arjan en Hans, Huub van Baarle, Bart Klück en ieder die interesse bleef tonen in mijn project. Uiteraard wil ik danken mijn promotor prof. dr. Christian Klamt voor zijn inhoudelijke begeleiding en prof. dr. Arpad Orbán voor zijn hulp bij het Latijn.Tenslotte gaat mijn dank uit naar dr. E. Klemm van de Bayerische Staatsbibliothek in München, voor het voorrecht om tijdens mijn bezoek van 16 tot 20 mei 1994 een hele dag de Codex Buranus te mogen bestuderen (een schat van de hoogste categorie) en naar dr. A. Hahnl van de Stiftsbibliothek St. Peter in Salzburg voor het gastvrije onthaal.

INLEIDING

'O Fortuna!' Wie kent niet de Carmina Burana van Carl Orff (1937), een van de meest uitgevoerde muziekstukken ter wereld. Veel minder bekend is het middeleeuwse handschrift, waaruit Orff (via de eerste gedrukte editie) de liedteksten voor zijn spectaculaire koorwerk selecteerde. Deze oorspronkelijke liederenbundel vormt het onderwerp van mijn proefschrift, dat zich concentreert op de acht kleurrijke miniaturen die de hoofdthema's van de bonte en omvangrijke verzameling belichten. Dit onderzoek begon ooit als doctoraalscriptie over de miniatuur van het 'Lentelandschap', de enige bladvullende afbeelding van de reeks en tevens de meest raadselachtige. Omdat deze eerste aanzet meer vragen opriep dan beantwoordde, heb ik het onderzoek als AIO voortgezet.
Aanvankelijk zou het een vergelijkend onderzoek naar motieven uit deze compositie worden, maar die aanpak liep vast op de ongrijpbaarheid van de iconografie van deze unieke voorstelling. Vooral naar aanleiding van een bezoek aan de Bayerische Staatsbibliothek heeft mijn onderzoek een andere wending gekregen. Hoewel ik de Codex Buranus al van de facsimile kende, was het echte handschrift voor mij een sensatie. Het fluwelige perkament, de beduimelde bladranden, de nog altijd frisheldere kleuren van de pentekeningen, met subtiele details en fijne lijntjes die in de reproductie vrijwel geheel zijn wegvallen. Ook viel mij de nauwe verwevenheid van teksten en afbeeldingen in het handschrift op en ik realiseerde me dat ik de oplossing voor het beeldraadsel in de Carmina Burana zelf moest zoeken. De beslissing om me op de hele beeldcyclus te richten werd mede ingegeven door de verzuchting van conservator Elisabeth Klemm: eindelijk iemand die zich met de miniaturen gaat bezighouden!
De Codex Buranus is het vroegst bekende lyriekhandschrift met illustraties en is bovendien als geïllustreerd Latijns liedboek enig in zijn soort. De vraag is dan ook, wat de rol van de miniaturen is in het geheel van de verzameling en in relatie tot de direct omgevende liedteksten. Wat hebben zij te beduiden in dit liedboek en wat voegen ze toe? Is er ook nog sprake van onderlinge samenhang, van een echte beeldcyclus? In hoeverre fungeren zij als illustraties en welke liedthema's zijn voor illustratie geselecteerd? Waar haalde de illustrator zijn modellen vandaan? Wat onthullen ze over de culturele context van ontstaan en de mogelijke opdrachtgever? Kunnen hun stijl en techniek bijdragen aan de kwesties van localisering en datering?
Deze kwesties stel ik eerst aan de orde in de status quaestionis, waarna het verslag van mijn eigen onderzoek volgt. Dit is opgezet in twee delen. In het eerste deel richt ik mij op de miniaturen binnen de context van het handschrift. Na een beschrijving van het handschrift en van de miniaturen volgt een diepgaande analyse van de relatie tussen woord en beeld in de Carmina Burana, waarin liedthema's en beeldthema's met elkaar worden vergeleken.

In het tweede deel onderzoek ik de plaats van de miniaturen in de beeldtraditie: de iconografie, motieven, parallellen, gebruik van modellen uit een ander tekstgenre. Dit onderdeel heeft nog sterk een verkennend karakter en beweegt zich tussen directe relaties en wijdere perspectieven. Dan wordt gekeken naar de onderlinge samenhang binnen de beeldcyclus, in relatie tot de opzet van de verzameling. De afsluitende analyse van de techniek en figuurstijl kan hopelijk een kunsthistorische bijdrage leveren aan de kwesties van datering en localisering, terwijl de selectie van beeldthema's voor de illustraties iets zegt over de voorkeuren en speciale interesses van de opdrachtgever.
Het kunsthistorische aspect van de Codex Buranus is tot nu toe zwaar onderbelicht gebleven. En ik hoop dan ook dat mede door mijn proefschrift de miniaturen van de Carmina Burana de aandacht zullen krijgen die ze verdienen.

HOOFDSTUK EEN
STATUS QUAESTIONIS - STAND VAN HET ONDERZOEK

Tot de kostbaarste schatten van de Bayerische Staatsbibliothek in München behoort een onopvallend middeleeuws manuscript met als signatuur Codex latinus monacensis (Clm) 4660. Het handschrift dat begin 19e eeuw naar München kwam wordt naar zijn vindplaats, het Beierse klooster Benediktbeuern (*Benedictobura*), de 'Codex Buranus' genoemd.[1] De 13e-eeuwse codex dankt zijn naam en faam aan zijn inhoud: de grootste verzameling wereldlijke Latijnse lyriek uit de Middeleeuwen. Tussen de meer dan 200 liedteksten in het Latijn zijn ook ruim 50 Middelhoogduitse strofen gevoegd en van het geheel zijn zo'n 150 stukken alleen uit dit handschrift bekend. Deze liederen en gedichten staan sinds de eerste tekstuitgave van 1847 bekend als *Carmina Burana*, 'Buraanse liederen'. De teksten van de *carmina* trokken aanvankelijk vooral de aandacht van filologen: latinisten en germanisten. De naam van deze verzameling groeide uit tot een begrip, synoniem met 'vagantenliederen', de wereldse gezangen van rondtrekkende clerici en studenten. In feite is de inhoud van de collectie veel breder dan dit beperkte genre. In zijn thematiek biedt het handschrift een unieke doorsnede van de profane liedkunst van de 12e en vroege 13e eeuw: moreel-satirische gedichten, liefdeslyriek, drink- en speelliederen, nog aangevuld met religieus drama. De Codex Buranus werd rond 1230 geschreven in het Zuid-Duitse taalgebied, maar waarschijnlijk niet in Benediktbeuern. Over een mogelijke plaats van ontstaan wordt nog discussie gevoerd onder wetenschappers van verschillende disciplines.
De collectie verwierf wereldfaam door de moderne toonzetting van een aantal liederen door Carl Orff, in 1937 voor het eerst uitgevoerd onder de titel: *Carmina Burana, cantiones profanae*, wereldlijke gezangen. Door de nog altijd zeer populaire 'wereldlijke cantate' van Orff raakte de naam Carmina Burana onder een breed publiek bekend. Misschien zijn de gedichten in Orffs koorwerk, een selectie van ongeveer 24 stukken, wel de meest beroemde van de hele middeleeuws-Latijnse literatuur.[2] In mei 1996 werd 'Orffs keus' zelfs in het Nederlands gezongen, in een vertaling van Willem Wilmink.[3] Inmiddels zijn ook verschillende uitvoeringen van deze liederen te beluisteren op hun 'oorspronkelijke melodieën', wat tot zeer uiteenlopende interpretaties heeft geleid.[4] Dat de Codex Buranus naast de liederen ook acht kleurrijke miniaturen bevat, is minder algemeen bekend. Deze even unieke miniaturen vormen het uitgangspunt van dit onderzoek.

1. Historiografie
Ontdekking, naamgeving, edities

De eerste berichten over het lyriekhandschrift zijn afkomstig uit Beieren en dateren uit het begin van de 19e eeuw, de Napoleontische tijd en de periode van de secularisatie van het kerkelijk bezit. Keurvorst Maximilian IV Joseph had de zijde van Frankrijk gekozen en werd als beloning in 1806 tot eerste koning van Beieren verheven. Al daarvoor, in 1803, werd onder deze keurvorst besloten tot opheffing van de kloosters in Beieren. In dat jaar maakte een staatscommissie onder leiding van baron Johann Christoph von Aretin een rondreis langs de kloosterbibliotheken, om uit hun 'literaire schatten' een selectie te maken voor de Hofbibliotheek.[5] Von Aretin deed verslag van zijn reis in zijn *Beyträge zur Geschichte und Literatur*, in de vorm van brieven: 'Briefe über meine literarische Geschäftsreise in

[1] Benediktbeuern: ook wel Benedict- en -beuren.
[2] Cf. J. Ziolkowski, in *Speculum* 65 (1990), 616.
[3] Wilmink 1996. Zie ook de recensie in NRC-Handelsblad van 26-7-1996 door Marjoleine de Vos.
[4] Voor een lijst van de plaatopnamen, zie CB Korth-Clemencic-Müller 1979, 204; voor een uitgebreider overzicht met bespreking van de diverse uitvoeringen, zie Müller 1988. Inmiddels zijn daaraan weer nieuwe opnamen toe te voegen, bijvoorbeeld door de New London Consort o.l.v. Philip Picket (1988) en een recente CD van La Reverdie (2009).
[5] In 1802 waren de bedelorden al opgeheven, in 1803 volgden de 'prelatenorden'. Begin 19e eeuw kwamen zo ca. 600.000 boeken naar München; in 1830 telde de bibliotheek een bestand van 18.600 handschriften. Uit Benediktbeuern werden 700 kisten met o.a. 148 handschriften en 300 incunabelen bestemd voor de Hofbibliotheek in München. Zie H. Hauke en C. Grimm in: *Glanz und Ende* 1991, 90-93 en 78.

die baierischen Abteyen'. Zijn zesde brief, gedateerd 15 april 1803, beschrijft zijn vondsten in Benediktbeuern. In deze abdij trof Von Aretin een geheime bibliotheek aan, 'ein eigenes Behältniss von verbotenen Büchern' dat vooral met geschriften van protestantse theologen was gevuld. Het was misschien op deze plek dat hij een tot dan toe onbekend middeleeuws manuscript ontdekte, dat in de catalogi van de kloosterbibliotheek nergens was opgetekend en ook geen signatuur of titel droeg. In zijn brief figureert dit handschrift als het vijfde van een lijst van vijftien niet eerder genoteerde boeken van diverse aard: 'Eine Sammlung von poetischen und prosaischen Satyren, meistens gegen den päpstlichen Stuhl. MS. Saec. XIV.' De inhoud van dit handschrift beviel Von Aretin als man van de Verlichting zozeer, dat hij het boek als reislectuur met zich meenam op zijn verdere secularisatietocht. In de zevende brief van 17 april publiceerde hij uit 'het oude satirische handschrift' een van de satires die hem het best bevielen: het '*Evangelium secundum Marcas argenti*' (het 'Evangelie volgens Mark Zilver'). Het boekenbezit van Benediktbeuern werd overgebracht naar de Hofbibliotheek in München, de latere Staatsbibliotheek, waar Von Aretin in 1806 tot hoofdbibliothecaris werd benoemd.[6] Zijn medewerker Bernhard Joseph Docen publiceerde in de jaren 1806 en 1807 in de *Beyträge* en in andere periodieken een selectie uit de 'schätzbare .. vielbefassende .. reichhaltige Sammlung'.[7] Docens interesse ging vooral uit naar de Duitse strofen, die hij in de volgorde van het manuscript uitgaf in zijn *Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur*.[8]
In 1847 kwam de eerste volledige tekstuitgave tot stand, verzorgd door de toenmalige bibliothecaris van de Hofbibliotheek, Johann Andreas Schmeller. Hij gaf de verzameling liederen en gedichten de naam waaronder ze algemene bekendheid heeft gekregen: *Carmina Burana*. Schmeller bracht voor deze *editio princeps* een scheiding aan tussen de serieuze stukken (*Seria*) en de overige stukken (*Amatoria, Potatoria, Lusoria*: minne-, drink- en speelliederen), omdat naar zijn mening 'Ernstes und Scherzhaftes' in het handschrift op storende wijze dooreen waren gemengd. Naast deze morele 'herordening' paste hij in de al te frivole liefdesliederen ook censuur toe in een poging het 'gar zu Nacktes' te versluieren. De uit de hoofdtekst weggelaten erotische passages (*desunt hoc loco reliqua*:

[6]Von Aretin 1803, in *Beyträge* Bd.I (1803), 1/V, p. 87 en 5/IV, p. 75: eerste vermelding (nr. 5), p. 78: eerste tekstpublicatie. Over de ontdekking van het handschrift, zie ook: CB Schmeller 1847, p. III: 'In den Catalogen dieses Klosters selbst findet sie sich nirgends angemerkt, und wahrscheinlich war sie ihres nicht durchaus unverfänglichen Inhalts wegen unter besonderem Verschlusse aufbewahrt worden.'; CB Laistner-Brost 1939, 163-4 (1961[4], 208-9; 1974[5], 205-6): 'Aretin fand in Benediktbeuren eine Handschrift, von welcher in den älteren Berichten über die Klosterbibliothek nie die Rede gewesen war. Wahrscheinlich stammte sie aus den verschlossenen Schränken 'mit libris prohibitis' ...'. Dit verhaal over de vondst van de Codex Buranus tussen de 'verboden boeken' en zelfs achter slot en grendel, vanwege de scabreuze inhoud, sprak blijkbaar tot de verbeelding en lijkt een eigen leven te zijn gaan leiden. Vgl. van Elden 1957, 5; Schönberger 1987, 122; Waddell 1933, 341: 'Even there [in Benedictbeuern] it had never appeared in the library catalogue, but seems to have had a stowaway existence, hidden to save it from the censor's gall'; Jackson 1953, 36: 'The monks who secured the manuscript of the Carmina Burana with a chain, in order to keep it from prying eyes'; Parlett 1986, omslagtekst: 'Many of these songs, taken from a thirteenth-century manuscript unearthed in a secret library of the Benedictine monastery of Beuern'. Zie recent hierover: G. Glauche, in zijn inleiding tot de catalogus van de uit Benediktbeuern afkomstige Latijnse handschriften in München (1994).
[7]B.J. Docen, in *Beyträge* 7 (1806), 9/IV, 297-300: 'Saladin's Eroberung des heiligen Landes, im Jahr 1187' (CB 50); 9/V, 301-9: 'Kampfgespräch zwischen Phyllis und Flora ..' (CB 92); 11/II, 497-508: 'Das Leiden Christi' (CB 16*), in *Beyträge* 9 (1807), 12/VII, 1304-22: 'Lateinische Minne- und Trinklieder des Mittelalters', 1306: overzicht van de tot dan toe door Von Aretin en hemzelf gepubliceerde gedichten, 1309-11: over de verzameling en de inhoud; in *Neue Literarische Anzeiger*, 1807, 247: 'Lateinisches Loblied des Marners auf einen ungen. Bischof' (CB 6*).
[8]B.J. Docen, 'Spicilegien zu den Sammlungen der Minnesinger aus dem Schwäbischen Zeitpunkt', in: *Miscellaneen* 1807, II/8, 189-208; met een eerste beschrijving van het handschrift. Vgl. Jacob Grimm, *Gedichte des mittelalters auf könig Friedrich I. den Staufer und aus seiner so wie der nächstfolgenden zeit*, Berlin 1844, 35-6: 'auszüge aus dem Münchner codex [...], Docens schatzgrube'; zie CB Laistner-Brost/Bulst 1974[5], 206. In 1922 publiceerde Friedrich Lüers de Duitse strofen uit het handschrift met de bijbehorende Latijnse teksten, onder de titel: *Die deutsche Lieder der Carmina Burana*.

op deze plaats ontbreekt de rest) werden op de laatste pagina in kleine lettertjes afgedrukt, zodat de koper die er aanstoot aan nam deze uit het boek kon verwijderen.[9]
De codex is in zijn huidige vorm incompleet en de ordening van de katernen is niet oorspronkelijk. Bovendien zijn de gedichten in het handschrift vaak gebrekkig overgeleverd; de tekst bevat veel corrupte plaatsen. Het handschrift is diepgaand onderzocht door Wilhelm Meyer. Deze heeft de basis gelegd voor de juiste ordening van de katernen en folia; de oorspronkelijke volgorde reconstrueerde hij door naast inhoudelijke criteria ook te letten op uiterlijke aanwijzingen als wormgaten en vlekken. Tevens heeft hij voor een deel van de teksten een paralleloverlevering in andere handschriften gevonden. Tussen de brokstukken en losse bladen in de bibliotheek van München ontdekte hij zeven losse perkamentbladen, die tot de laatste katernen van de codex behoren: Clm 4660a, fol. I-VII. Meyer publiceerde deze, met de bijbehorende onderzoeksresultaten, onder de titel *Fragmenta Burana* in 1901.[10] Op initiatief van Alfons Hilka en op basis van het vooronderzoek van Wilhelm Meyer heeft Otto Schumann de kritische tekstuitgave van de *Carmina Burana* bezorgd. In 1930 kwam het eerste deel uit met een commentaarband, in 1941 het tweede deel. De tekstuitgave werd afgesloten door Bernhard Bischoff met het derde deel in 1970. Wat nog ontbreekt is de commentaarband bij het tweede en derde deel.[11] Deze standaardeditie geeft de teksten weer in de gereconstrueerde volgorde en betrekt bij de afzonderlijke stukken zo mogelijk de gehele paralleloverlevering om de 'oorspronkelijke tekst' te achterhalen. Het resultaat is niet een weergave van de feitelijke teksten van het handschrift, maar een reconstructie van de veronderstelde correcte tekstversies van de door de schrijvers gebruikte bronnen, een 'ideaalbeeld' samengesteld uit de verschillende overgeleverde versies. Voor de vaak ingrijpende emendaties, verantwoording van de keuze en de tekst van het handschrift zelf is men aangewezen op het kritisch apparaat van voetnoten en commentaar.[12]

---

[9]CB Schmeller 1847, de curieuze pagina 275, 'Vorerinnerung', p. XI-XII (1904[4]: VII-VIII). De in 1829 als bibliothecaris in München aangestelde germanist en taalonderzoeker Schmeller ontsloot het fonds van de handschriften door middel van bestandscatalogi en publiceerde veel bronnenmateriaal; cf. H. Hauke, in *Glanz und Ende* 1991, 95. Over Schmeller en zijn uitgave, zie Düchting 1962.

[10]Meyer 1901. Op p. 17 levert Meyer kritiek op de indeling van Schmeller, die met de moderne smaak de Middeleeuwen wilde verbeteren: 'Schmeller's Aufgabe ist es doch nicht gewesen, ein mittellateinisches Liederbuch zusammenzustellen, sondern die Sammlung, welche in unserer Handschrift enthalten ist, möglichst rein an's Licht zu stellen, mit ihren Vorzügen und Gebresten.'

[11]Kritische editie: CB Hilka-Schumann-Bischoff, Bd. I.1-3 (Text): 1930, 1941, 1970 en Bd. II.1 (Kommentar) 1930. O. Schumann, 'Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana)', Bd. II.1 (1930), p. 3*-96*. Recensies: CB I.1 en II.1 (1930): K. Strecker, *Anzeiger* 50, 34-44, bij *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur* 68 (1931); H. Spanke, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 52 (1931), 112-20; W. Bulst, *Deutsche Literaturzeitung* 53 (1932), 1308-15; CB I.2 (1941): H. Spanke, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 64 (1943), 35-46; CB I.3 (1970): W. Bulst, *Gnomon* 44 (1972), 460-67 en D. Schaller, *Mittellateinisches Jahrbuch* 10 (1975), 106-115. Dieter Schaller vermeldt dat hij de commentaarband gaat uitgeven bij tekstband 2, *Die Liebeslieder*: p. 115, n. 24; Walther Bulst geeft in zijn beide recensies een uitgebreid overzicht van de editie-geschiedenis van de CB. Cf. Bernt 1992, 343-4. Voor een overzicht hiervan in het Engels: Parlett 1986, 'Introduction', p. 22-27 en Sayce 1992, 'Preface'.

[12]De kritische editie kan naar Schumanns eigen woorden 'ein Abdruck des Codex Buranus nur cum grano salis genannt werden. Im Grunde geben wir eine Sammlung mittellateinischer lyrischer Dichtungen in der Auswahl und der Anordnung, wie sie die uns erhaltenen Teile dieser Handschrift bieten. Die einzelnen Texte aber erscheinen, weil eben der Buranus nun einmal eine recht schlechte Handschrift ist, vielfach in einer stark veränderten, zum Teil erheblich erweiterten Gestalt'; CB Hilka-Schumann I.1 (1930), p. XVI. Bischoff heeft in 1970 het derde tekstdeel behoudender uitgegeven en tevens correcties gegeven voor de tekstdelen 1 en 2. Bulst en Schaller gaan in hun recensies van CB I.3 (zie vorige noot) nader in op de editie-keuze. Bulst levert kritiek op de methode van tekstuitgave door Schumann. Deze heeft te veel ingegrepen in de tekst zoals die in de CB is overgeleverd, ook bij teksten waarvoor de Buranus codex unicum is: tekstverbeteringen, strofen naar notenapparaat verwezen of toegevoegd, naar analogie van andere handschriften of naar eigen esthetische criteria. Ook in de recensies van CB I.1 kwam deze kwestie al aan de orde. Spanke prees de 'tekstkritische methode' van Schumann en diens keuze om niet een zo getrouw mogelijk beeld te geven van de 'Textgestaltung' van de CB, maar met alle middelen het 'woord van de dichter' zo dicht mogelijk te benaderen. Bulst daarentegen wees toen al op het probleem dat een 'kritische' uitgave van de afzonderlijke *carmina* geen recht doet aan de 'Eigenart' van de verzameling, aan de *Buranus* als autograaf van de verzamelaar of zijn opdrachtgever. Schaller gaat nader in op dit dilemma van de uitgever van een kritische teksteditie: het erkennen van het literair-historisch

De teksten van de kritische editie vormen de basis voor de tweetalige tekstuitgave (Latijn-Duits) uit 1974 door Günter Bernt, met een vrije maar vormgetrouwe versvertaling van de Latijnse gedichten door Carl Fischer en een meer letterlijke vertaling van de Duitse verzen door Hugo Kuhn, herdrukt als pocketuitgave vanaf 1979.[13] De tweetalige complete uitgave van Benedikt K. Vollmann (editie, vertaling, commentaar) uit 1987 heeft een ander uitgangspunt. De Codex Buranus wordt hier als een zelfstandig monument opgevat en in de tekst wordt slechts in de noodzakelijkste gevallen ingegrepen; de Duitse proza-vertaling geeft de teksten zo letterlijk mogelijk weer. Kan de lezer uit de kritische editie het in de Codex Buranus overgeleverde tekstbestand slechts met moeite reconstrueren, deze meer diplomatische editie geeft zo getrouw mogelijk de teksten weer zoals ze door de schrijvers zijn opgetekend en niet voor ieder gedicht de beste overlevering.[14]
In 1967 verscheen een facsimile-uitgave van het *Benediktbeurer Liederhandschrift*, met een commentaarband door Bernhard Bischoff.[15] De muzieknotatie bij de liederen in de vorm van lijnloze neumen laat zich niet meer in concrete klanken vertalen, maar verscheidene melodieën konden met behulp van de paralleloverlevering en contrafacten worden gereconstrueerd. Vooral het muziekwetenschappelijk onderzoek van Walther Lipphardt heeft hieraan veel bijgedragen. In 1979 werden alle, ongeveer vijftig, reconstrueerbare melodieën met de teksten uit de Codex Buranus in een praktische uitgave bijeengebracht door Michael Korth en René Clemencic, met tekstcommentaar van Ulrich Müller.[16]

Selecties en vertalingen
Op basis van de tekseditie van de *Carmina Burana* door Schmeller in 1847 verschenen nog in de 19e eeuw de eerste selecties en ook bewerkingen in het Duits. Deze uitgaven hadden het karakter van een 'Gesangbüchlein' en waren bedoeld als aanvulling op de bestaande 'Commersbücher', zangboekjes voor de Duitse 'Burschenschaften' (studentenverenigingen) met liedteksten, te zingen op bekende melodieën. De selecties kregen titels als *Carmina Clericorum. Studenten-Lieder des Mittelalters* (1874) en *Gaudeamus! Carmina vagorum selecta in usum laetitia* (1877), door Rudolf Peiper.[17] De op

---

bestaansrecht van de tekstoverlevering in Clm 4660 tegenover de wens een zo authentiek mogelijke versie te geven van het poëtisch origineel. Het resultaat van de keuze van Schumann voor de laatste optie heeft tot resultaat: een lange reeks teksten, elk afzonderlijk kritisch uitgegeven afhankelijk van de paralleloverlevering, in de volgorde van de CB. Zie ook: CB Laistner-Brost/Bulst 1974, 208; Parlett 1986, 25-6.
[13]CB Fischer-Kuhn-Bernt 1974/1979: *Carmina Burana: Die Gedichte des Codex Buranus. Lateinisch und Deutsch*, Zürich/München 1974. DTV-herdruk: *Carmina Burana: Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe*, München 1979 etc.
[14]CB Vollmann 1987. Recensies: P. Klopsch, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 28 (1993), 133-6; F.P. Knapp, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 30 (1989), 328-31: juicht keuze voor 'Leithandschriftenprinzip' toe: hier wordt voor het eerst het originele tekstbestand van de Codex Buranus in druk toegankelijk gemaakt en van een prozavertaling voorzien; R. Sharpe, in *Medium Aevum* 61 (1992), 352-3: 'What is textually distinctive about Vollmann's edition is its attempt to preserve the awareness that one is reading *B* and to adhere to its reading wherever it makes sense. The result is therefore a compromise between the critical approach of Hilka-Schumann and the diplomatic approach of reproducing one manuscript, errors and all.' Cf. Bernt 1992, 344: 'Text nach dem Wortlaut des Codex Buranus'; Walsh 1993, 'Preface', p. X: 'a limiting factor is that the editor has sought to retain the reading of the codex even when superior versions of individual poems are found in other manuscripts.'
[15]Bd. I. Faksimile, Bd. II. Einführung: Bischoff 1967.
[16]CB Korth 1979. Recensie: M. Huglo, in *Latomus* 42 (1983), 173-4. De editie van Hilka-Schumann-Bischoff geeft in het kritisch apparaat alle concordanties en gegevens over de muzieknotatie; W. Lipphardt vermeldde in 1952 (*MGG*, 2, 855) dat hij bezig was met de voorbereiding van een melodie-band bij de kritische editie (Bd. III: Melodien), met gebruikmaking van de nalatenschap van Schumann (†1950); wel verschenen: Lipphardt, 'Unbekannte Weisen' uit 1955 en 1961. A. Machabey voegde bij zijn artikel over de 'mélodies goliardiques' uit 1964 een 'Annexe' met een lijst van '*Carmina* chantés' uit de Codex Buranus met melodie-concordanties: p. 272-8. In 1978 publiceerden Clare Russell en Philip Picket een speciale concordantie-uitgave voor 41 liedteksten.
[17]Zie: CB Laistner-Düchting 1993[6], 203-5. Vgl. A. Pernwerth von Bärnstein, *Carmina burana selecta. Ausgewählte lateinische Studenten- Trink- und Liebeslieder des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem Codex buranus: eine Literatur- und culturgeschichtliche Studie, zugleich ein Liederbuch*, Würzburg 1879, met als

Peiper gebaseerde Duitse versvertaling van Ludwig Laistner uit 1879, met de titel *Golias: Studentenlieder des Mittelalters*, was naast zangboekje ook als leesliteratuur bedoeld. Laistners bloemlezing in Duitse verzen werd een klassieker, onder een nieuwe titel: via *Golias: Lieder der Vaganten* (1939) gewijzigd in *Carmina Burana: Lieder der Vaganten* (1954).[18] Een selectie met vertaling naar de kritische editie van Schumann verscheen in 1958 van de hand van Ernst Buschor en in 1992 gaf Günter Bernt een representatieve keuze met prozavertaling uit in de Reclam-reeks.[19] In diverse bloemlezingen van wereldlijke Latijnse gedichten met vertaling, met titels als *Psalterium profanum*, *Vagantendichtung* en *Weib, Wein, Würfelspiel* kreeg de liederenverzameling uit Benediktbeuern een prominente plaats.[20]
Ter gelegenheid van de eerste uitvoering van de *Carmina Burana* van Carl Orff in 1937 verscheen een tekstboek bij de cantate, met de Latijnse teksten en een vertaling in het Duits door Michel Hofmann, die Orff geassisteerd had met de keuze en interpretatie van de liedteksten. In 1953 werd deze vertaling in het tekstboek vervangen door de meer letterlijke, maar minder het ritme volgende vertaling van Wolfgang Schadewaldt.[21] Ook in het Nederlands zijn in de loop der jaren diverse vertalingen van de door Orff geselecteerde liedteksten verschenen, onder de titel *Carmina Burana*: in 1957 door W. van Elden (met een verdere keuze uit de Codex Buranus), in 1983 door Nico van Loenen en in 1996 door Willem Wilmink en door Rik Deweerdt.[22]
Uit 1986 dateert de Penguin-uitgave van David Parlett, *Selections from the Carmina Burana*, met een versvertaling in het Engels van ongeveer een kwart van de liedteksten.[23] Patrick G. Walsh selecteerde Latijnse gedichten uit de Codex Buranus voor gebruik aan de universiteit: *Thirty Poems from the Carmina Burana* (1976) en een dubbel aantal *Love Lyrics from the Carmina Burana* (1993).[24] Verder zijn er vertalingen van de Carmina Burana verschenen in onder andere het Italiaans en het Frans, en

---

motto: 'Carmina burana, der fahrenden Schüler lateinisches Liederbuch, mein Feld- und Wald-Brevier' Victor von Scheffel. Juniperus, Seite XIII.

[18]CB Laistner 1879; ed. E. Brost: CB Laistner-Brost 1939 (1954[2], 1956[3]), red. W. Bulst: CB Laistner-Brost/Bulst 1961[4], 1974[5]; ed. R. Düchting (comm.) 1993[6]: CB Laistner-Düchting 1993 (herdruk WBG 2004).

[19]CB Buschor 1958: 28 liederen. CB Bernt 1992; recensie: H. Müller, *Wiener Studien* 106 (1993), 276-7.

[20]Luc Indestege, *Estuans intrinsecus.* Middellatijnse gedichten uit Carmina Cantabrigiensia en Carmina Burana, Leuven 1950; Josef Eberle, *Psalterium profanum.* Weltliche Gedichte des lateinischen Mittelalters, Zürich 1962; Karl Langosch (met Duitse versvertaling): *Vagantendichtung*, Frankfurt/M, Hamburg 1963, Bremen 1968, *Weib, Wein, Würfelspiel*, Frankfurt/M, Hamburg 1969. F.J.E. Raby (ed.), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford 1959, repr. 1974. Een bloemlezing met Engelse versvertaling: Helen Waddell, *Mediaeval Latin Lyrics*, London 1929, 1933[4], verschenen als 'companion' bij haar klassiek geworden studie *The Wandering Scholars*, London 1927, 1932[6] en vele herdrukken.

[21]*Carmina Burana. Cantiones profanae. Lieder aus der Benediktbeurer Handschrift*, Textbuch und Deutsche Übertragung besorgt von M. Hofmann, Mainz 1937, met 'Einführung' over Orffs cantate en 'Nachwort' over 'die Benediktbeurer Liederhandschrift', herdrukt in: Dangel-Hofmann 1990, 142-195; Deutsche Übertragung von W. Schadewaldt, Mainz 1953 (1970), met 'Nachwort'.

[22]W. van Elden (vert.), *Carmina Burana. Kleine bloemlezing uit de middeleeuwse vagantenpoesie*, Den Haag 1957, 1965[3]: *vagantenpoezie*; N. van Loenen (vert.), *Carmina Burana: Drinkers, Dobbelaars, Dichters*, een selectie zoals gemaakt door Carl Orff voor zijn gelijknamige compositie, Leiden 1983; W. Wilmink, *Carmina Burana: Orffs keus vertaald*, Enschede 1996; R. Deweerdt (vert.), *Carmina Burana. De liederen van Carl Orff*, Antwerpen 1996.

[23]CB Parlett 1986, Appendix: English-language version of the concert selection (Orff). Recensie: Ch. Witke, 'Old Wine in New Bottles', *Medievalia et Humanistica* 15 (1987), 189-92: 191-2: 'Penguin Books brings us a fresh translation of the perennially attractive *Carmina Burana*, or rather of about a quarter of the text, quite evenly divided among the various types of literary texts represented in the manuscript. There is also the expected *proskynesis* to Carl Orff and his cantata'.

[24]CB Walsh 1976 (*Thirty Poems*; zonder vertaling) en 1993 (*Love Lyrics*): 60 liefdesliederen (ongeveer de helft, waaronder 17 van de *Thirty Poems*), geselecteerd op grond van literaire kwaliteit, met letterlijke vertalingen als hulp voor studenten bij het Latijn; recensie: B.K. Vollmann, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 30 (1995), 182-3. Vgl. de Engelse vertaling van ale liefdesliederen door E.D. Blodgett en R.A. Swanson, *The Love Songs of the 'Carmina Burana'*, New York/London 1987; recensie: J.M. Ziolkowski, in *Speculum* 65 (1990), 616-8: kritiek op de slordigheden in de toeschrijvingen en de vele fouten in de vertaling.

zelfs in Schotse verzen.[25] De vele bewerkingen in diverse talen, die de afgelopen jaren zijn verschenen, lijken erop te wijzen dat de Carmina Burana in onze tijd weer cultureel gemeengoed worden. Meestal gaat het daarbij om versvertalingen van de immer populaire Orff-cantate of om vertalingen van de meest aansprekende *carmina*, zoals de liefdesgedichten en de drink- en speelliederen uit het vagantenrepertoire.

2. De Codex Buranus: tijd en plaats van ontstaan

De Buraanse liederenverzameling is pas relatief laat ontdekt en over haar voorgeschiedenis is niets bekend. Uit de codex zelf valt het volgende over het ontstaan af te lezen. De *Codex Buranus*, zoals die in de Bayerische Staatsbibliothek in München bewaard wordt, bestaat uit twee delen die ooit in een band verenigd waren: de gebonden codex Clm 4660 (fol. 1-112) en de losse bladen Clm 4660a van de *Fragmenta Burana* (fol. I-VII), die bij het opnieuw inbinden al van de rest gescheiden waren geraakt.[26] W. Meyer trof deze bladen aan tussen de in de Staatsbibliothek verzamelde restanten en losse bladen, dus zullen ook de *Fragmenta* wel bij de confiscatie van het boekenbezit uit Benediktbeuern zijn meegenomen. Het basisbestand van het handschrift, nu fol. 1-106, werd door twee schrijvers opgetekend (met heel kort hulp van een derde), niet geheel afgerond en naar het lijkt aanvankelijk ook niet gebonden. Kort daarna werden de *fragmenta* fol. I-VI door andere handen toegevoegd. De naar eigen plan, maar als bewuste aanvulling op de hoofdtekst geschreven bladen 107-112 en *fragmenta* VII zijn wat jonger. Meer dan dertig handen hebben vanaf ca. 1250 tot in de tweede helft van de 14^{e} eeuw teksten toegevoegd, in deze laatste katernen en daarna nog op de opengebleven plaatsen in het basisbestand. Na de vereniging van het laatste katern met het handschrift en nadat de meeste andere toevoegingen waren aangebracht, is het werk van een corrector te plaatsen, wiens hand door O. Schumann in de hele band werd herkend. Deze heeft in de vroege 14^{e} eeuw de hele codex gecontroleerd en het soms sterk afgesleten schrift opgehaald.[27] Vermoedelijk is het handschrift toen ook ingebonden, waartoe de blijkbaar sterk beschadigde randen werden bijgesneden. Uit dezelfde tijd dateert de lijntekening in de marge van fol. 39^{r}. Daarna zijn nog twee teksttoevoegingen aangebracht. De geest van de verzameling schijnt deze schrijvers vreemd te zijn geweest; voor de laatste toevoeging, een prozagebed tot St.Erasmus (CB 1*, fol. 49^{r}), werd in de tweede helft van de 14^{e} eeuw zelfs een liefdesgedicht geschrapt. Het manuscript heeft in de loop der tijd aanzienlijke verliezen geleden, vooral aan het begin zijn bladen verloren geraakt. In de 17^{e} of 18^{e} eeuw werd de codex heringebonden, zonder de *fragmenta*-bladen, en werd de boekband vernieuwd. Dit gebeurde, zoals de leerstempels aantonen, in het klooster Benediktbeuern, waar Von Aretin de codex in 1803 aantrof, al of niet in de 'geheime bibliotheek' met verboden boeken.[28]
Het handschrift zelf bevat geen specifieke aanwijzingen over plaats en tijd van ontstaan. Vanuit verschillende vakgebieden is onderzoek gedaan naar indirecte verwijzingen naar datering en localisering: het schrift, de miniaturen, inhoudelijke tekstgegevens, de paralleloverleveringen, taalkundige kenmerken van de Latijnse en Duitse teksten. Met het ontstaan van het handschrift hebben zich overwegend germanisten en paleografen bezig gehouden. Over de datering bestaat inmiddels vergaande overeenstemming, maar omtrent de precieze localisering lopen de meningen uiteen.[29]

Datering

Op grond van de datering van enkele in de verzameling opgenomen gedichten en het schriftkarakter dateerde W. Meyer het ontstaan van het handschrift rond 1225, in een kort tijdsbestek en naar een vastomlijnd plan. E. Petzet en O. Glauning bevestigden in *Deutsche Schrifttafeln* deze datering van het

[25]E. Massa, *Carmina Burana e altri canti della goliarda medioevale*, Roma 1979; P. Rossi (ed.), *Carmina Burana*, Milano 1989 (ca. 100 gedichten); É. Wolff (transl.), *Carmina Burana*, Paris 1995; *Songs from 'Carmina Burana'*, translated into Scots verse by J.K. Annand, Loanhead 1978.
[26]Meyer 1901, 3-4: de insnedes, die de boekbinder voor het inbinden in deze bladen heeft gemaakt, vallen precies samen met die van de Carmina Burana zelf.
[27]Voor deze corrector (k^{1}), zie: Schumann 1930, 13*, 66* f.; Schneider 1987, 131.
[28]Zie: Schumann 1930, 66* f., 81*; Bischoff 1967, 14-16; Glauche 1994, 301.
[29]Zie ook: Klemm 1998, 123.

schrift in de jaren 1225-30; het schrifttype behoort nog tot de eerste helft van de 13e eeuw, hoewel het een tamelijk ver voortgeschreden ontwikkeling naar het gotische type laat zien. De schrijfstijl van de hoofdhanden van de codex is vroeg-gotisch en wijst ook volgens B. Bischoff op een datering voor 1250. De zekere terminus post quem is 1208, de datering van het klaaglied over de moord op de Duitse koning Philip van Zwaben (CB 124), maar enkele Duitse teksten zijn nog jonger. De in lied CB 168 opgenomen strofe van Neidhart von Reuental dateert uit de jaren 1217-19, terwijl het in CB 211 geciteerde Palestinalied van Walther von der Vogelweide na 1221 wordt gedateerd. De jongste ongeveer dateerbare gedichten uit het oorspronkelijke tekstbestand zijn dus liedstrofen van twee bekende *Minnesänger*, die kort voor en na 1220 zijn te plaatsen.[30]
Enkel Schumann zag zich, ondanks de paleografische aanwijzingen, gedwongen tot een latere datering van het handschrift (eind 13e eeuw), vanwege vermeende reflecties van de late *Minnesang* in sommige Duitse strofen. Zijn argumenten werden echter in 1962 ontkracht door Peter Dronke, die daarbij de hulp van de kunsthistoricus Otto Pächt inriep. Deze verwoordde in een brief de gevestigde mening op dit punt. De stijl van de miniaturen is laat-romaans en staat een datering binnen nauwe grenzen toe. Een autoriteit op het gebied van de Duitse illuminatie, Albert Boeckler, dateerde de miniaturen in het eerste derde deel van de 13e eeuw. Pächt deelt deze mening en wees op de vrouwelijke figuren, die in type overeenkomen met met de beroemde beelden van Ecclesia en Synagoge in Straatsburg, werken van 1220-30. De miniaturen worden nu, evenals het schrift, meestal rond 1230 gedateerd, of algemener in het tweede kwart van de 13e eeuw.[31]

Localisering
Hoewel de lyriekverzameling naar het klooster Benediktbeuern is genoemd, is ze zeker niet in Beieren ontstaan, al zochten de eerste onderzoekers de herkomst nog wel in deze richting. Op grond van de talrijke korte Duitse teksten concludeerde O. Schumann dat het handschrift in het Beierse taalgebied en vermoedelijk in Beieren zelf tot stand kwam. Vooral het dialect van de latere aanvullingen is volgens hem uitgesproken Beiers. Behalve de barokke boekbandstempels wijst echter niets op een herkomst uit Benediktbeuern, waar het handschrift in 1803 werd ontdekt. Schumann vergeleek de Codex Buranus met gelijktijdige manuscripten uit dit klooster en vond geen overeenkomsten in schrijfhand, schrijfstijl of initiaaltechniek.[32] Tegenwoordig wordt de Duitse schrijftaal van het basisbestand omschreven als Zuid-Beiers en zoekt men de herkomst aan de zuidrand van het Alpengebied.
Deze koerswending is toe te schrijven aan de ontdekking van Italiaanse schriftkenmerken bij de beide hoofdschrijvers. Paul Lehmann heeft al in een artikel uit 1939 (herdrukt in 1961) gewezen op het gebruik van een op een ç-teken (*c caudata*) lijkende vorm voor de z in passages van de hand van de tweede schrijver (h^2), zowel in Latijnse als Duitse woorden. Deze schrijfwijze is in Duitse handschriften zeldzaam, maar komt in Italiaanse schriftstukken veelvuldig voor, vanaf de tweede helft van de 12e tot diep in de 14e eeuw, bijvoorbeeld in Romeinse oorkonden uit 1200 en 1234, in het register van keizer Frederik II van 1240 en in Salimbenes autograaf. Ook in een Salzburgse oorkonde uit 1241 is deze ç-vormige z aangetroffen. Volgens Lehmann zijn de oudere schrijfhanden van de Carmina Burana in hun grafische vorm on-Beiers en de Italiaanse kenmerken doen hem vermoeden dat de schrijvers hun opleiding genoten hebben in een grensgebied tussen Germanen en Romanen, ‘etwa in Südtirol’. In zijn inleiding bij de facsimile-editie (1967) ging B. Bischoff nader op deze paleografische kwestie in. Naar zijn oordeel is het schrift van de hoofdhanden van een wezenlijk Duits type, maar verraden beide scriptoren dat ze met het Italiaanse schriftwezen in contact zijn geweest,

[30]Meyer 1901, 17; Petzet & Glauning 1911, pl. XXV; Bischoff 1967, 14-15, en 1970, X-XI. Kort na de datering door Von Aretin (in *Beyträge* 1803) in de 14e eeuw, dateerde Docen al in 1807 (in *Miscellaneen* II/8, p. 190) het handschrift in de 13e eeuw, rond 1250, op grond van ‘die Reinheit der Sprache’ en de oude orthografische vormen (*ih, mih* etc.); zie boven. Cf. CB Bernt 1992, 6; CB Vollmann 1987, 899 f., 1150, 1176, 1238.
[31]Schumann 1926 en 1930, 71*, 81*; Dronke 1962, 181 (brief O. Pächt) en 2000, 25-6; Boeckler 1952, 61; vgl. Jacobi 1908: begin 13e eeuw. Cf. Plotzek 1983: c.1220-30; Diemer 1987-1, 1296: tweede kwart 13e eeuw; zo ook Walworth 2000, 79; Geese 2002: c.1230-40.
[32]Schumann 1930, 69*-71*; eerder waren vermoedens geuit over een mogelijk ontstaan in het Rijn-Moezelgebied, op grond van de lofzang op Trier in CB 204; zo: Docen 1807, 192; Meyer in 1911 (zie Schumann p. 69*).

ook de eerste schrijver (h^1). Bischoff vermoedde dat ook in het zuidelijke Carinthië Duitse schrijvers vertrouwd waren met Italiaanse schrijfgewoonten.[33]
De conclusie van Bischoff in 1967 luidt: het handschrift werd rond 1230 vervaardigd in een zuidelijke grensstreek van het Beierse taalgebied, waar Italiaanse invloed niet ver weg was, mogelijk Tirol of Carinthië. Waarschijnlijk is het niet in een kloosteromgeving ontstaan, maar aan het hof van een de studenten welgezinde bibliofiele prelaat.

De Seckau-these van Bischoff

Binnen de door schriftkenmerken aangewezen localisering in het zuidelijke Alpengebied stelde Bischoff eerst Carinthië als plaats van herkomst voor en later, in zijn inleiding bij deel drie van de kritische editie (1970), het bisschoppelijk hof van Seckau in het naburige Stiermarken, voornamelijk op basis van tekstinhoudelijke gegevens uit de latere toevoegingen. Hier vindt hij aanwijzingen voor het ontstaan in een Augustijner koorherenstift in Oostenrijk en meer specifieke verwijzingen naar de mogelijke opdrachtgever. Zo staat Paasspel CB 15* in nauwe relatie tot een rond 1200 gedateerd Paasspel in het koorherenstift van Klosterneuburg (CCl 574), dat mogelijk als voorbeeld heeft gediend. Lied CB 9*, dat wordt toegeschreven aan een dichter die bekend staat als 'der Marner', is een satirische aanklacht tegen de nieuwe bedelorden, waarin de reguliere koorheren, Augustijnen en Norbertijnen, daarentegen worden geprezen. Bischoffs hoofdargument is gebaseerd op een ander gedicht van de Marner, CB 6*: een prijslied op Heinrich von Zwettl, proost van Maria Saal, ontstaan in 1230-31 als propaganda voor de bisschopsverkiezing in Seckau. Deze gegevens tezamen genomen leek het Bischoff niet uitgesloten dat het hof van een bisschop van Seckau, de genoemde Heinrich (1231-43) of zijn voorganger Karl (1218-31), de plaats van oorsprong van de Carmina Burana is geweest. In Seckau was ook een nauwe verbinding met de Augustijner koorheren aanwezig, want bij de stichting van het bisdom in 1218 werd het Domkapittel gevormd uit het vanaf 1143 bestaande koorherenstift.
Bischoff had in 1967 uit de opname van de Marnergedichten reeds geconcludeerd dat het handschrift al in zijn vroegste geschiedenis verbonden was met een kring, waarin de Marner zich had opgehouden of in ieder geval bekend was. Het prijslied op de proost van Maria Saal, ten noorden van Klagenfurt, zou dan voor Carinthië als ontstaansgebied de doorslag geven. Het voorstel van Bischoff uit 1970 berust in wezen op dezelfde tekst, omdat proost Heinrich in 1231 tot bisschop van Seckau werd gekozen.[34] Van hem is bekend dat hij in nauwe relatie stond tot aartsbisschop Eberhard II van Salzburg (1200-46), aan wie de aanprijzing door de Marner ook oorspronkelijk was gericht. Ook zijn voorganger Karl, voorheen proost van Friesach in Carinthië, is als bisschop veel in het gevolg van Eberhard nawijsbaar. Bovendien waren beiden vaak ook in Graz actief, als raadgevers van de Babenberger hertogen. Deze eerste bisschoppen hadden nog geen vaste residentie, zodat Bischoffs verwijzing naar het 'hof van de bisschop van Seckau' vaag blijft.[35] De Marner ('de varende') was een uit Zwaben afkomstige tweetalige *poeta doctus*, werkzaam van c.1230 tot c.1270 als dichter van Latijnse en Duitse liederen en zangspreuken. Als beroepsdichter leidde hij het leven van een *vagus*, aangewezen op de milde gaven van geestelijke en wereldlijke heren. Het propagandalied voor Seckau

[33]Lehmann 1961 (1939), 3-6; h^2: ç voor z: hier en daar in Latijnse woorden (fol. 7^r: *anzilla*, 31^v: *zelatum*, 54^v: *zerbero*), wat vaker in Duitse woorden (bijv. fol. 56^v: *sumerzit, daz, herz*). Cf. Schneider 1987, 132, n.50: Salzburgse oorkonde uit 1241 (*Salçburgensis, Vçlingen*), 132-3: h^1 schrijft de *z* als h-z, h^2 kent en gebruikt alle gebruikelijke z-vormen en daarnaast de ç-vorm. Bischoff 1967, 14, 17; h^1: invloed van de Italiaanse schrijfstijl: vervanging van de r door een krul op fol. 75^v ff. en bepaalde afkortingen (van *vero* op fol. 11^r, van *servilia* en *degenerare* op fol. 45^r).
[34]Bischoff 1970, p. XI-XII; idem 1967, 16-17. Vgl. Meyer 1901, 26, n.1, die al wees op de 'sonderbare Thatsache', dat onder de toevoegingen niet minder dan drie gedichten van de Marner zijn, door drie verschillende handen geschreven, terwijl een vierde hand boven twee daarvan de naam '*Marner*' geschreven heeft: 'Sollte der Marner einmal an dem Ort geweilt haben, wo diese Handschrift lag oder gar sie gesehen haben?' In totaal bevat de codex vier gedichten van de Marner: CB 3*, 6*, 9* en (vermoedelijk) ook 10*. Omdat deze dichter misschien in nauwe relatie tot de bewaarplaats van het handschrift heeft gestaan, completeerde Bischoff in de kritische editie diens kleine Latijnse oeuvre met twee elders overgeleverde stukken.
[35]Zie: Klemm 1998, 123; Amon 1969. Cf. Flotzinger 1977, 106-8; Lipphardt 1982, 209, n.1. De (latere) residentie van de bisschoppen van Seckau was de 'Burg Seggau' bij Leibnitz, ten zuiden van Graz. De bisschop kwam slechts eenmaal per jaar naar Seckau, het kapittel waarvan hij proost was.

is zijn vroegst dateerbare werk en in een later loflied (c.1245) prijst hij een bisschop van Moravië (Bohemen). Zijn Duitse prijsstrofen wijzen op contacten met hoge wereldlijke vorsten: hertog Friedrich II van Oostenrijk (1230-46) en de laatste Staufenkoning Konradin (c.1266/67).[36]
Binnen de oorspronkelijke verzameling van de Carmina Burana blijven de directe relaties met bronnen uit deze regio hoofdzakelijk beperkt tot enkele spreuken en leesverzen.
Het tweetal 'artsenspreuken' CB 223 komt letterlijk overeen met de versie in een 12e-eeuws handschrift in Vorau (Cod.33), een dochterstichting van Seckau. De door de Codex Buranus verspreide spreekwoorden van Otloh van St.Emmeran (CB 28, 32.2, 38, 125) vertonen in volgorde en tekst een sterke samenhang met een 12e-eeuwse *Proverbia*-bloemlezing in Wenen (Cvp 2521), die volgens Glauche waarschijnlijk van Bambergse herkomst is. De satirische verzen tegen de Romeinse curie CB 5 en 45 zijn tevens opgenomen in een 13e-eeuws Weens handschrift van onbekende herkomst (Cvp 609), in een vermoedelijk uit Seckau afkomstig 12e-eeuws handschrift in Vorau (Cod.277, enkel CB 45), maar fragmenten ervan ook nog in het (verloren) vroeg-15e-eeuwse 'Sterzinger Miscellanea-Handschrift', dat mogelijk uit Neustift stamt en tevens de Marnergedichten CB 3* en CB 6* bevat.[37]
Bischoff heeft een groot aantal van de 13e-eeuwse handschriften uit Seckau in de Universiteitsbibliotheek van Graz doorgezien, maar geen overeenstemming in schrijvershanden gevonden. Bovendien waren in het geheel geen handschriften uit bisschoppelijk bezit aanwezig. Wel vermeldt hij enige andere overeenkomsten: gelijkenis in de vormen van de verwijzingstekens en in het initiaaltype met ingetekende gezichten, dat ook voorkomt in Psalter Cod.287, zij het op een minder uitdrukkingsvolle manier. Daarnaast was in Seckau sprake van een bijzondere Catharinaverering, zoals die ook in de vijf Catharina-hymnen van de Burana-aanvullingen tot uiting komt.[38]
De toeschrijving van Bischoff aan Seckau in Stiermarken heeft in de periode daarna algemene weerklank gevonden. D. Schaller vatte in 1983 in het *Lexikon des Mittelalters* de argumenten voor de localisering nog eens samen: de Middelhoogduitse teksten plaatsen de codex in het Beierse taalgebied, schriftkenmerken in het voor Italiaanse cultuurinvloed openstaande deel daarvan; inhoudelijke aanwijzingen verlenen het bischoppelijk hof van Seckau (1218/43) een zekere aanspraak erop, om als plaats van compilatie van de Carmina Burana overwogen te worden.[39]

De Südtirol-these van Steer

In hetzelfde jaar 1983 publiceerde de germanist Georg Steer echter een nieuwe hypothese, die hij eerder (in 1979) in een referaat naar voren had gebracht, en die vooral onder zijn collega's veel aanhang kreeg. Hij leverde met veel argumenten kritiek op de these van Bischoff en kwam terug op de suggestie van Lehmann uit 1939, nu op grond van taalkundig onderzoek naar de Duitse teksten: herkomst van de Carmina Burana uit Zuid-Tirol.[40]
In zijn artikel neemt G. Steer eerst stelling tegen het localiseringsvoorstel van Bischoff.
Het hoofdargument van Bischoff voor Seckau als plaats van ontstaan was het feit dat er een groep liederen van de Marner in de codex is opgenomen en deze dus in het bezit was van een kring, waarin de dichter zich heeft opgehouden. De Marner-gedichten gaan echter niet terug op de oorspronkelijke opdrachtgever, maar op de kring schrijvers van een generatie later, werkzaam rond en na het midden van de 13e eeuw, dus in de tijd na de dood van bisschop Heinrich (†1243). Zo werd het Marnerlied CB

[36]Cf. Steer 1983, 12; Knapp 1994, 470 ff.; B. Wachinger, 'Der Marner', in: *Verfasserlexikon* 6 (1987), 70-79.
[37]Bischoff 1970, p. XI-XII. Glauche 1994, 301 en 302, met aanvullingen; een uit Millstatt afkomstig 13e-eeuws handschrift in Klagenfurt (Studienbibl. Perg-Hs 7), dat mogelijk uit Admont stamt, bevat naast de slotstrofe van Marnergedicht CB 3* ook lied CB 37, een tijdgedicht over de strijd tussen clerici en leken(broeders) in klooster Grandmont bij Limoges (1187-88). Sterzing-handschrift: Steer 1983, 11; Knapp 1989, 330.
[38]CB 12*, 19*-22*, aanvullingen uit de tweede helft van de 13e eeuw. Cf. Glauche 1994, 302: de oudste bron voor de Catharinasequens CB 22*, Graz Hs.769 (c.1200), stamt vermoedelijk uit Seckau (afkomstig uit Seckaus moederparochie Kobenz). Cf. Knapp 1994, 410: de toegevoegde Catharina-hymnen passen, evenals de twee Maria-hymnen, als religieuze gedichten niet bij de CB-collectie; de verering van deze heilige was zo verbreid, dat het geen aanwijzing geeft voor de localisering.
[39]Schaller 1983, 1513-15. Cf. Bernt 1978 (*Verfasserlexikon*) 1179.
[40]Steer 1983; ook als referaat op de *4. Neustifter Tagung des Südtiroler Kulturinstitutes*, 1979; een reactie hierop geeft W. Lipphardt in de congresbundel, gedrukt in 1982 (zie onder). Steer geeft in zijn artikel eerst een kritisch overzicht van de localiserings-hypothesen tot dan toe: p. 2-13.

6* pas ten vroegste rond 1250 als bladvulling op fol. 105^{r} en 104^{v} ingevoegd (tussen de delen van het Kerstspel).[41]
Bovendien was bisschop Heinrich van Seckau de studenten geenszins gunstig gezind, zoals blijkt uit een oorkonde van 24 september 1242. Daarin verbood hij de lekenstudenten om de clausuur en het koor van de stifskerk te betreden en ontzegde hij de vaganten (*scolares vagi*) bovendien de toegang tot het refectorium.[42]
Bischoff baseerde zijn Seckau-these onder andere op de, uit de inhoud van de Carmina Burana blijkende, relatie tot de Augustijner koorheren en dit gegeven vormt ook het uitgangspunt voor Steer. Een verzameling wereldlijke liederen lijkt niet op haar plaats binnen een Benedictijner klooster als Benediktbeuern, maar past wel degelijk binnen de kloosteromgeving van deze Augustijner koorheren. De Augustijnen waren de enige reguliere orde van de Middeleeuwen, uit wier mentaliteit een dergelijke verzameling kon ontstaan. Zij sloten zich niet af van de wereld en beoefenden naast de geestelijke ook steeds de wereldlijke muziek. Het lijkt Steer waarschijnlijker dat de Carmina Burana in het scriptorium van een koorherenstift is ontstaan dan in de kanselarij van een bisschop of bibliofiele prelaat.
Steer benadrukt het feit dat de Codex Buranus een verzamelhandschrift is, waaraan tot in de 14^{e} eeuw teksten werden toegevoegd. De codex in zijn huidige vorm kwam in ruim honderd jaar tot stand en de toevoegingen getuigen van een levendige en lang voortdurende verzameltraditie, die enkel binnen een groot scriptorium denkbaar is. Naast een groot aantal schrijvers (meer dan dertig) waren nog ten minste twee neumen-schrijvers, vier correctoren en een illuminator aan het handschrift werkzaam. Deze argumentatie is slechts geldig voor de toegevoegde teksten, van overwegend geestelijke inhoud, en andere latere toevoegingen, zoals neumen en correcties. Het hoofdbestand van het handschrift is in korte tijd opgetekend, van decoratie en gedeeltelijk van neumen voorzien door slechts twee schrijvers en een illuminator.
Steer onderschrijft de hypothese van Bischoff dus ten dele: het ontstaan van het handschrift in, of in de omgeving van, een scriptorium van de Augustijner koorheren. Zijn localisering van dit scriptorium wijkt echter af en is gebaseerd op een taalkundig onderzoek naar het schrijfdialect van de Duitse teksten in de Codex Buranus. De Duitse teksten zijn door acht verschillende handen geschreven van 1230 tot begin 14^{e} eeuw, met als hoofdschrijver h^{2} en daarnaast h^{1} en zes toevoeging-schrijvers. Door middel van een analyse van de schrijftaal poogde Steer het dialect van deze teksten binnen het Zuid-Beierse taalgebied nader te bepalen. Hij gaat er daarbij van uit dat de scriptoren bij het afschrijven van de Duitse teksten hun eigen 'heimatliche Schreibgewohnheiten' hebben gevolgd. Voor de Carmina Burana-schrijvers kan deze traditie een met Alemannische schrijf- en taalelementen vermengd Beiers zijn geweest.
O. Schumann beoordeelde het dialect van de Duitse teksten als uitgesproken Beiers, vooral in de latere aanvullingen. Dit zou een indicatie kunnen zijn van een verplaatsing van het handschrift (rond 1250?), maar met deze mogelijkheid lijkt Steer niet expliciet rekening te houden. Een reeks 'Alemannismen' en 'niet-Beierse' rijmvormen verklaarde Schumann als overnames uit de gebruikte voorbeelden.[43]
Steer onderkent dat er geen algemene oplossing bestaat voor het probleem hoe in een tekstafschrift de taal van de schrijver kan worden onderscheiden van die van zijn voorbeeld. Maar volgens hem

[41]Ibidem, 4-5, 10-11. Lipphardt 1982, 213: geeft hiervoor het volgende tegenargument. De gedichten van de Marner staan weliswaar in de toevoegingen, maar dit maakt Bischoffs hypothese niet minder geldig: ook rond 1260 leefde de Marner nog, bovendien bezat het bisschopshof van Seckau zeker nog optekeningen van zijn gedichten, die als voorbeeld gebruikt konden worden.
[42]Steer 1983, 12; Amon 1969, 26-30; Von Zahn 1875-1903, Bd. 2, nr. 407. Deze oorkonde wordt heel verschillend geïnterpreteerd, naar gelang de hypothese die men aanhangt. Vgl. Flotzinger 1977; Knapp 1994, 471: het is uiterst verlokkend, zich de Marner voor te stellen onder de *scolares vagi*, die deze bisschop in het koorherenstift kost en onderdak verleende, voor hij hen in 1242 daaruit verbande, wel verbannen moest, omdat ze in aantal groeiden en de kloostertucht bedreigden.
[43]Schumann 1930, 69*-71*. W. Brauns verrichtte in 1936 al een taalkundig onderzoek naar de Duitse teksten van de Carmina Burana. Uitgaande van de late datering van Schumann (rond 1300) en zich vooral baserend op de *ei/ai*-klank kwam hij tot een localisering in een grensstreek van het Alemannisch taalgebied: Noordoost-Zwitserland (met graaf Kraft III van Toggenburg, van 1309-39 proost van het Domstift van Zürich, als mogelijke opdrachtgever en daarmee de Codex Buranus als Latijnse parallel van de Manesse Codex). Brauns 1936; cf. Steer 1983, 6-7, 17-18.

weerspiegelen de regionale schrijfgewoonten zich (onafhankelijk van het tekstmodel) in het al dan niet weergeven van de 'neuhochdeutsche' diftongering in het schrift, die zich in het oostelijk deel van het zuidelijk Alpengebied eerder doorzette dan in het westelijke.
Steer paste op alle Duitse stukken uit de Carmina Burana een computer-analyse toe, betreffende hun dialectkenmerken en mate van diftongering, en vergeleek deze met 13e-eeuwse Duitse teksten uit het Zuid-Beierse gebied: (Zuid)-Tirol in het westen en Carinthië/Stiermarken in het oosten. Het schrift van met name h^2 vertoont nog geen diftongering en bevat naast Beierse ook Alemannische vormen, wat wijst op een westelijke schrijftraditie. Uit zijn taalanalyse leidt Steer af dat Tirol of Zuid-Tirol het ontstaansgebied van de Carmina Burana moet zijn geweest. Wegens de door Lehmann en Bischoff vastgestelde invloed van de Italiaanse schrijfstijl komt met name Zuid-Tirol in aanmerking. Als mogelijke plaats van herkomst noemt hij het Augustijner koorherenstift Neustift bij Brixen. Hier lijken alle voorwaarden voor het ontstaan van de codex aanwezig: de schrijfschool en de muziektraditie van het stift, invloeden uit zowel het zuiden als het noorden en de gunstige verkeersligging, die contacten met andere literatuurcentra bevorderde. Verdere bijdragen tot opheldering van de vraag naar de herkomst van de Codex Buranus verwacht Steer van paleografen, kunsthistorici en vooral muziekwetenschappers. Een probleem voor paleografisch onderzoek is de omstandigheid dat uit Neustift slechts weinig handschriften uit de 13e eeuw behouden zijn. De muziekhistorici kunnen volgens Steer, naast de taalwetenschappers, wellicht de meest overtuigende argumenten voor localisering van de codex naar voren brengen.[44]

De reactie van Lipphardt

De muziekhistoricus Walther Lipphardt betoogde in een reactie op de nieuwe hypothese van Steer, dat deze hem, ondanks de vele aangevoerde argumenten, niet kon overtuigen en dat de Seckau-these van Bischoff hem nog steeds aannemelijker leek.[45] Het hoofdargument van Steer was de vaststelling van het Tirools taalgebruik, vooral de niet-diftongering in de 47 strofen met Duitse tekst. Lipphardt bekritiseerde de methode van het taalkundig onderzoek van Steer. Deze heeft veranderingen in schrijftaal onderzocht, voornamelijk op basis van oorkonden, terwijl men in de dichtkunst vaak langer aan oude spellinggewoonten vasthield. Als de schrijftaal binnen de dichtkunst wordt vergeleken, dan komt de mate van diftongering in de Carmina Burana wel overeen met die in 'Steirische' bronnen. De schrijftaalvormen van de Duitse teksten sluiten een herkomst uit Stiermarken allerminst uit, zeker voor de vroege 13e eeuw.[46]
Al eerder, in 1974, trachtte Lipphardt de Seckau-these van Bischoff te onderbouwen vanuit de hymnologie. Hij constateerde repertoire-verwantschap tussen de Carmina Burana en het 'Seckauer Cantionarium' (Graz Cod.756), een verzameling liturgische liederen die een muzikale bijlage vormt bij het Liber Ordinarius van de Dom van Seckau. Het handschrift dateert uit 1345, maar is een afschrift van een ouder in Seckau gebruikt liturgieboek uit de 13e eeuw (c.1230-40). Twee geestelijke gezangen komen in beide handschriften voor: de tropus *Kyrie cum iubilo* (CB 24*) en de cantio *Stella nova radiat* (geciteerd in het Kerstspel CB 227). In het laatste deel van de liturgische codex zijn gezangen op de heilige Catharina opgenomen, zoals in de aanvullingen van de Codex Buranus. Het notenschrift in het Cantionarium uit Seckau kan worden beschouwd als een verdere ontwikkeling van de St.Gallen-neumen van de Carmina Burana.[47]

---

[44]Steer 1983, 36, n.115: Neustift, Stiftsbibl. Cod. 19, 20(?), 86, 156, 171, 293, 324, 327, 836a. Ibidem, 37, n.116: vgl. met neumenfragmenten in Neustift uit de latere 13e eeuw; cf. Lipphardt 1982, 209.
[45]Lipphardt 1982, 209-11: tegenargumenten als reactie op de hypothese van G. Steer, daaropvolgend: repertoire-onderzoek.
[46]Ibidem 209-10; Lipphardt baseert zich hier op K. Weinhold, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 1883 (1967), 98-103, met als voorbeelden voor handhaving van de oude *î, iu, û* tegenover de nieuwe diftongen *ei, eu, ou* vooral handschriften uit Stiermarken: o.a. de 'Vorauer Kaiserchronik', het 'Millstätter Handschrift' (Carinthië), de 'Grazer Litanei' en Breviaria uit St.Lambrecht. Vgl. Glauche 1994, 301, over Steers Tirol-these: weliswaar berust deze these bij gebrek aan vergelijkbare literaire bronnen (uit de betreffende tijd slechts enkele preekfragmenten) vergaand op oorkondenmateriaal.
[47]Lipphardt 1974, 9, 11-13. Graz UB Cod.756: Liber Ordinarius, fol. 179r-229v: '*Incipit Cancionariu(m)*'. W. Irtenkauf, 'Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756), *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), 116-41. *Kyrie cum iubilo* is ook overgeleverd in een 14e-eeuws Cantionarium van het Augustijner koorherenstift Dießen (München BSB Clm 5539, fol. 102v-103r); cf. CB Bischoff 1970, 184; Steer 1983, 2-3.

In 1982 bouwt Lipphardt zijn onderzoek van het muziekrepertoire verder uit. De Carmina Burana bevat Latijnse gezangen van Franse herkomst uit drie verschillende repertoire-lagen. Eenzelfde receptie van Frans liedrepertoire is te vinden in twee 13e-eeuwse Zwitserse handschriften. Het eerste is een fragment van een Sequentionarium uit Frans Zwitserland (St.Gallen Cod.383), met twee wereldlijke teksten, waaronder *Clauso Cronos* (CB 71). Het tweede is een verzamelhandschrift uit Duits Zwitserland, dat naast geestelijke ook profane stukken bevat: het 'Stuttgarter Cantionarium' (HB I Asc.95). Dit handschrift, dat drie wereldlijke liedparen en een geestelijke sequens (Mariaklacht CB 4*: *Flete fideles anime*) gemeen heeft met de Carmina Burana, is afkomstig uit Weingarten maar mogelijk ontstaan in het Benedictijnerklooster Muri (eerste helft 13e eeuw).[48]
Uit musicologisch onderzoek van Lipphardt blijkt dat de 'Obersteiermark' eveneens receptiegebied was voor Latijns liedrepertoire uit Frankrijk van rond 1200. Binnen Oostenrijk concentreerde de opname van het eigentijdse Franse *sequentia*-repertoire zich in de 12e en 13e eeuw vooral in Seckau, waar ook nieuwe gezangen naar Frans model werden gedicht en op muziek gezet. In dezelfde periode zijn in Seckau ook twee *conductus*-verzamelingen ontstaan (Graz Cod.258 en 409: uit St.Lambrecht), geput uit een model waarin de drie stijllagen van de Franse muziek gemengd voorkwamen. Hierin zijn geen wereldlijke liederen opgenomen, wel tonen vier teksten samenhang met het 'Stuttgarter Cantionarium' en twee teksten met de Carmina Burana: de conductus *Stella nova radiat* (in Kerstspel CB 227) en de wijd verbreide sequens *Planctus ante nescia* (Mariaklacht CB 14*) van Godfried van St.Victor (mid 12e eeuw), die samen met de Mariaklaagzang CB 4* ook werd verwerkt in het Passiespel CB 16*.[49]
Lipphardt betoogt dat in de 'Obersteiermark' in de 13e eeuw de culturele basis voor het ontstaan van de Carmina Burana zeker aanwezig was. Het zuiver geestelijke karakter van de 'Steirische' conductus-verzamelingen is wellicht toe te schrijven aan verscheidene verboden van vagantenmuziek, waarvan er uit Seckau twee bekend zijn, een uit 1242 en een uit 1418. Dergelijke verboden, over 200 jaar verspreid, vormen geen argument tegen het ontstaan van de Carmina Burana in Seckau, zoals Steer meende, maar zijn juist een belangrijke getuigenis voor een blijvende belangstelling voor de wereldlijke muziek.[50] De benodigde literairhistorische basis ontbreekt volgens Lipphardt in deze periode in Zuid-Tirol. Dat blijkt al uit een vergelijking van het 'Seckauer Cantionarium' met het 'Augustijner-koorheren-handschrift' uit Neustift (Innsbruck UB Cod.457), die 9 teksten gemeenschappelijk hebben, waaronder de tropus *Kyrie cum iubilo* (CB 24*). Het zangboek uit Neustift bevat echter vooral tropen en sequensen, geen omvangrijk conductus-repertoire uit Frankrijk.[51]
De directe muzikale parallellen van Seckau met de Carmina Burana beperken zich dus tot enkele 'klassiekers' uit het geestelijke liedrepertoire: een in het Kerstspel verwerkte conductus, een Kyrië-tropus en een vermaarde Mariaklaagzang die (samen met een tweede) ook werd gebruikt voor het grote tweetalige Passiespel. Het kerstlied is opgetekend in het laatste stuk van de eigenlijke verzameling en de andere gezangen zijn later toegevoegd, vanaf midden tot laat 13e eeuw.

De status quo na 1983

In de recencies van de artikelen van Steer en Lipphardt werden de twee hypothesen nog eens naast elkaar gezet. Bischoff localiseerde het ontstaan van de Carmina Burana op inhoudelijke gronden in Stiermarken (Seckau), hierin gesteund door Lipphardt vanuit de hymnologie: muziekhistorische parallellen in handschriften met geestelijk liedrepertoire uit dit gebied. Steer daarentegen baseerde zijn

[48]Voorheen toegeschreven aan Weingarten, waar het vanaf de 15e eeuw aanwijsbaar is; drie liedparen: CB 47 en 47a, CB 119 en 120, CB 131 en 131a; Mariaklacht CB 4*: *Flete fideles animae* (ook in Passiespel CB 16*). Cf. W. Irtenkauf, 'Zum Stuttgarter Cantionarium HB I 95', *Codices manuscripti* 3 (1977), 22-30. Zie onder: herkomst liederen.

[49]De *sequentia* is aanvankelijk een liturgische lofzang, aansluitend op het *Alleluja*; door herhaling van de melodie-delen krijgt dit gezang een strofische geleding en het ontwikkelt zich tot een zelfstandige (geestelijke) liedvorm. De *conductus* is een liedvorm voor een- of meerstemmige zang, aanvankelijk vooral bij processies gezongen, maar later ook toegepast op liederen van niet-religieuze inhoud.

[50]Ibid. 218, idem 1974, 13. Het verbod door bisschop Heinrich uit 1242: zie boven; cf. Steer 1983, 12.

[51]Lipphardt 1982, 210-11. Vgl. CB I.3 (Bischoff): overlevering van CB 4*, CB 14* (17 hss), CB 24*: koorheren-Cantionaria uit Seckau, Neustift en Dießen (München Clm 5539, begin 14e eeuw), het Beierse huisklooster van de graven van Andechs.

these op de schrijfdialecten van de Duitse teksten, in het bijzonder de weerstand van de schrijvers tegen de Nieuwhoogduitse diftongering. Op basis van contemporain vergelijkingsmateriaal uit handschriften en archivalia van Zuid-Beierse herkomst sluit hij dan het zuidoostelijk taalgebied (Carinthië en Stiermarken) uit ten gunste van het zuidwestelijk taalgebied, dat onder invloed staat van de Beiers-Alemannische taal- en schrifttraditie. In combinatie met de eerder vastgestelde Italiaanse schriftkenmerken komt hij in navolging van Lehmann tot een localisering in Zuid-Tirol (Neustift bij Brixen).[52] De nieuwe hypothese van G. Steer vond aanvankelijk vooral bijval onder germanisten.
In 1987 ging Karin Schneider in haar overzichtswerk *Gotische Schriften in deutscher Sprache* nader in op het probleem van de localisering van de Codex Buranus.[53] Evenals de Nibelungenhandschriften B en C, ook uit de 13e eeuw, is de Buranus slechts ongeveer te localiseren in een zuidelijk grensgebied tussen Salzburg en het Bodenmeer dat taalkundig gekenmerkt wordt door overgangsvormen van Beiers-Oostenrijks naar Alemannisch. G. Steer heeft nu de schrijftaal van de Duitse teksten 'glaubhaft als südtirolisch erwiesen', aldus Schneider. Zij onderschrijft de these van Steer, die het ontbreken van diftongering in de Duitse teksten als hoofdargument gebruikte tegen een localisering van het handschrift in Carinthië-Stiermarken, het gebied waar deze klankverandering juist haar uitgangspunt had. In Zuid-Tirol daarentegen, waar ook de beïnvloeding door het Italiaanse schrift gemakkelijk te verklaren is, heeft de difongering zich pas tegen het einde van de 13e eeuw langzaam doorgezet; de Zuid-Tiroolse schrijftaal neemt een grenspositie in tussen het Beiers en Alemannisch. Schneider maakt echter wel een voorbehoud: bij de localisering moet men ook rekening houden met de mogelijkheid dat het gebruikte hogere kalligrafische schriftniveau van de Codex Buranus een nivellerende uitwerking kan hebben gehad op de schrijftaal. De dialectinvloeden, zoals ze in de onzorgvuldig geschreven epenhandschriften voorkomen, kunnen dan bewust vermeden zijn ten gunste van een geünificeerd 'Oberdeutsch'.
In hetzelfde jaar 1987 besprak Benedikt Vollmann de controverse over de herkomst in zijn *Carmina Burana*-editie als volgt: op grond van de door hem onderzochte taal- en schrijftraditie in de Duitse teksten van de Carmina Burana komt Steer tot de conclusie dat 'Kärnten und die Steiermark als die Schreiblandschaft auszuschließen' zijn. De taalwetenschappelijke argumentatie lijkt dwingend, 'und man wird sich ihr wohl beugen müssen', ook als daarmee enige literatuur- en cultuurhistorische gegevens onverklaard blijven, die alle goed bij Seckau zouden hebben gepast: de liederen van de Marner, de relatie van CB 15* tot het Klosterneuburgs Paasspel, de exacte overeenstemming van de spreuken CB 223 met die van het handschrift Vorau Cod.33 en vooral de receptie van de contemporaine Franse muziek (van het Notre Dame-repertoire) in de Codex Buranus, die voor Seckau typisch, voor Zuid-Tirol echter atypisch is. Ook Vollmann verwacht dat de muziekwetenschap misschien verdere opheldering kan brengen. Minder twijfels aan Steers toeschrijving tonen Peter en Dorothee Diemer in hun kunsthistorische bijdrage aan de editie van Vollmann, verder uitgewerkt in een artikel. Daarin wijzen zij onder andere op de historische relaties van het klooster Benediktbeuern, de vindplaats van de codex, met Zuid-Tirol. Naast het bezit van wijngaarden lijkt vooral van belang, dat de graven van Andechs-Meranië tot het uitsterven van de dynastie in 1248 voogd waren van zowel Benediktbeuern als van Neustift.[54]
Fritz Peter Knapp prees in een recensie van de *Carmina Burana*-editie Vollmann voor het feit dat deze eindelijk de belangrijke germanistische argumenten van Steer naar waarde wist te schatten. Hij trachtte diens voorbehoud weg te nemen door te wijzen op verbindingslijnen tussen Klosterneuburg, Neustift-Brixen en Benediktbeuern. In zijn literatuurgeschiedenis van de vroege en hoge Middeleeuwen in het

[52]D. Kudorfer, in *Scriptorium* 38 (1984), 55*-56*; U. Montag en R. Schieffer, in *Deutsches Archiv* 40 (1984), 287-8.
[53]Schneider 1987, 130-33, afb. 70-71. Vgl. catalogusteksten uit deze periode; K. Schneider, in *Thesaurus Librorum* 1983, nr 38: Als ontstaansgebied van het handschrift geldt naar schrift en taal het zuidelijk Alpengebied: Zuid-Tirol, Carinthië, Stiermarken; L. Voetz, in *Manesse* 1988, 242 ff., nr G 7: Op grond van taalwetenschappelijke onderzoekingen van de Duitse teksten neemt nu Steer ontstaan van het handschrift in het Augustijner-koorherenstift Neustift bij Brixen in Zuid-Tirol aan.
[54]CB Vollmann 1987, 900 f.; Diemer 1987-1, 1296-8; idem 1987-2, 44, 46. Cf. Vollmann 1989, 365: Steer sluit op grond van klankgeografisch onderzoek Carinthië en Stiermarken uit en stelt het koorherenstift Neustift bij Brixen als ontstaansplek voor. 'Der kunsthistorische Befund würde dem nicht widersprechen' (zie onder: Diemer 1987-1); Vollmann 1995, 456: '... wohl nicht in Kärnten, aber in Südtirol.'

gebied van de bisdommen Passau, Salzburg, Brixen en Trente (1994), behandelde Knapp ook de Carmina Burana en werkte een aantal argumenten verder uit.[55] Hij nam daarbij stelling tegen de conclusies van Lipphardt. Weliswaar laat de rijke opname van Latijns liedgoed van Franse herkomst in het Carmina Burana-handschrift een duidelijke parallel zien met repertoire uit Seckau, maar daarin ontbreekt elk wereldlijk liedgoed. Bovendien overdreef Lipphardt volgens hem de betekenis van Seckau, terwijl hij aan een belangrijk handschrift in Wenen (Cvp 13314) voorbij ging. Dit handschrift stamt vermoedelijk uit Klosterneuburg, waar de Carmina Burana-verzamelaar waarschijnlijk ook het voorbeeld voor zijn Paasspel CB 15* vandaan had. Nu waren de betrekkingen van het Augustijner koorherenstift Klosterneuburg met Seckau zeker niet nauwer dan met Neustift-Brixen; de stichter van Neustift, bisschop Hartmann van Brixen (1140-64), was tevoren proost van Klosterneuburg en liet uit dit stift de eerste koorheren komen.[56] Via Klosterneuburg, maar ook via Seckau, Salzburg, St.Florian en andere koorherenstiften van de oostelijke buurdiocesen kan een deel van de uit Frankrijk komende liederen naar Zuid-Tirol gekomen zijn, naast wellicht directe overname uit Frans gebied of doorgave via het Alemannisch gebied. Daarop zou bijvoorbeeld het 'Stuttgarter Cantionarium' kunnen wijzen, dat in de 13e eeuw in Zwitserland geschreven werd en vermoedelijk voor een deel op een ook door de Carmina Burana-redacteur gebruikte verzameling berust. De Tiroolse herkomst van het *Eckenlied*, waarvan CB 203a een strofe weergeeft, zou volgens Knapp een verdere belangrijke aanwijzing zijn geweest voor de localisering, ware het niet dat de foutieve schrijfwijze *Erek(k)e* juist een zekere afstand aangeeft van het afschrift tot het ontstaan van het lied. Uit de naamsverwarring blijkt dat de schrijver de wat obscure 'Tiroolse' held Ecke niet kende, maar wel de hoofse Erec uit de modieuze Arturroman van Hartmann von Aue (c.1180), naar het Franse model van Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*).[57] Wat betreft de banden tussen Neustift en Benediktbeuern benadrukt Knapp eveneens hun gemeenschappelijke wereldlijke voogden, namelijk de graven van Andechs. Indien de codex in opdracht van een bisschop van Brixen in Neustift vervaardigd is en hier ook nog aangevuld werd, dan kan deze ten vroegste tijdens de heerschappij van de Wittelsbacher in Tirol (1342-63) in Benediktbeuern terechtgekomen zijn, omdat toen voor het eerst sinds het uitsterven van de Andechs-familie in het midden van de 13e eeuw beide kloosters weer onder gezag van dezelfde heersersfamilie stonden.

Olive Sayce poogde in haar *Plurilingualism in the Carmina Burana*, een lijvige studie naar de taalkundige en literaire invloeden op de codex, de Zuid-Tirol-these van Steer verder te onderbouwen en te specificeren.[58] Sayce behandelt de localisering van het manuscript (p. 36-8) en onderschrijft Steers kritiek op de hypotheses van Bischoff (Carinthië, Seckau), die niet overeenstemmen met de 'evidence of the German stanzas, which show Alemannic as well as Bavarian features' en met de 'Italian graphic influence', die minder voor de hand ligt naarmate men verder verwijderd is van een Duits/Romaans grensgebied. 'Confining himself solely to scribal and dialectical characteristics, and by means of a computer analysis of texts from the same area, Steer is able to show conclusively that

---

55Knapp 1989; Knapp 1994, 407-11.

56Cf. Lipphardt 1982, 211: Steer verklaart de verwantschap tussen beide Paasspelen uit de nauwe relatie tussen de Augustijner koorherenstiften Klosterneuburg en Neustift, gegeven door de gemeenschappelijke stichter proost Hartmann (1090-1164); maar dit is voor begin 13e eeuw een anachronisme, in deze tijd had Klosterneuburg, het huisstift van de Babenbergers, in de eerste plaats relaties met de Babenbergse stiften Seckau en Vorau: het Graduale Graz Cod.807 (Klosterneuburg, eind 12e eeuw) behoort tot het oude fonds van de stiftsbibliotheek van Seckau.

57Knapp 1994, 411: een klein heldenepos over de reus Ecke, met als centraal motief de strijd tussen Ecke en Dietrich von Bern (Theodoric van Verona); CB 203a kan de beginstrofe van een verloren versie zijn geweest. Zie Heinzle 1978, 160; over de schrijffout van de kopiist (h^2), die *Erekke* en *Ereke* schreef (in plaats van *her Ekke*): een vergissing die een schrijver die het Eckenlied kende niet zou maken. Cf. Edwards 2000, 52-5, die de opname van de strofe verklaart uit de speciale interesse van samenstellers en publiek voor dit heldendicht uit Tirol.

58O. Sayce, *Plurilingualism in the Carmina Burana. A study of the linguistic and literary influences on the codex* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 556), Göppingen 1992 [oorspr. dissertatie München 1992], p. 3: 'Steer's careful analysis of the linguistic features of the codex, which point incontrovertibly to the Southern Tirol as its place of origin, is of fundamental importance for further work on the subject.'; zeer kritische bespreking door B.K. Vollmann, *Mittellateinisches Jahrbuch* 29 (1994), 158-60.

Lehmann's tentative supposition was correct, and that the Southern Tirol is the only location which makes it possible to explain all the linguistic evidence satisfactorily', aldus Sayce.
In de conclusie doet Sayce een poging de 'plaats van compilatie' nader te bepalen (p. 198-203). Binnen dit Duits-Italiaanse grensgebied is Brixen/Bressanone volgens haar de meest waarschijnlijke plaats van ontstaan van het handschrift. Geografisch lag het in een strategische positie, aan de route van Beieren en Oostenrijk over de Brennerpas naar Italië. Het gebied was Duitstalig en de bischoppen waren Duitsers, maar het bisdom bezat gebied in Italiaans en Ladino sprekende streken. Binnen de diocese Brixen komen volgens Sayce verschillende locaties in aanmerking, die alle nauw met elkaar verbonden waren en in elkaars nabijheid lagen: de directe omgeving van de bisschop en het Domkapittel, het klooster van Neustift en de kathedraalschool. Gezien de aard van de gedichten en haar hypothese dat de schrijvers van de codex zelf ook de dichters van een aantal stukken waren, lijkt haar de kathedraalschool de meest voor de hand liggende plaats van oorsprong van het handschrift. Ook de auteurs van de Londense essaybundel over de Carmina Burana (2000) gaan, op basis van Steer en Sayce, uit van de 'Austin canons of Neustift' als de meest waarschijnlijke plaats van ontstaan (Anne J. Duggan, Peter Dronke, Cyril Edwards). Enkel de kunsthistorica Julia Walworth houdt het algemeen bij een herkomst uit de zuidelijke regio van het Duitstalige gebied en waagt zich niet aan een nadere localisering.[59]

Bijdragen aan het debat door kunsthistorici en een germaniste

In haar catalogus-bespreking van de Carmina Burana uit 1998 geeft Elisabeth Klemm al aan dat het beroemde handschrift binnen haar vakgebied stiefmoederlijk is behandeld. In de kunsthistorische literatuur wordt het meestal slechts terloops vermeld, deels nog lang na Lehmanns observaties over het schrift met een vermoede herkomst uit Beieren. Vaak beperkt men zich ook tot de vermelding van de vindplaats Benediktbeuern of men verwijst algemeen naar het Zuid-Duits gebied.
Het duurde tot 1987 voor de eerste speciaal aan de Carmina Burana gewijde kunsthistorische studie verscheen, van de hand van Peter en Dorothee Diemer, in een artikel waarin zij hun bijdrage aan de editie van Vollmann uit dat jaar verder uitwerkten. Zij poogden daarin de Neustift-these van Steer verder te ondersteunen door een stijlvergelijking van de Carmina Burana-miniaturen met muurschilderingen in Brixen. Julia Walworth verwijst in haar essay (2000) meermaals naar de bijdrage van P. en D. Diemer in de Vollmann-editie, maar volgt hen niet in hun stellingname voor Brixen. Volgens Walworth ondersteunen de miniaturen wel in algemene zin de datering van de tekst van het handschrift in het tweede kwart van de 13e eeuw en passen ze zeker algemeen binnen de context van het zuiden van het Duitstalige gebied. Stilistisch verwante handschriften of kunstwerken zijn echter nog niet gevonden en meer kunsthistorisch onderzoek is nodig voor men kan vaststellen of de stijl van de miniaturen zou kunnen bijdragen aan het debat over de plaats van oorsprong. Nigel Palmer merkt in zijn recensie van de bundel over Walworths bijdrage op: 'her contribution points to the as yet unfulfilled need to integrate an assessment of the pictures into our overall view of the codex.'
Intussen waren namelijk tegengeluiden tegen de hypothese van Steer opgekomen. Elisabeth Klemm doorbrak in 1998 de patstelling door zelf met een nieuwe hypothese te komen. Op stilistische gronden ondersteunt zij de these van Bischoff en Lipphardt over een herkomst uit het oostelijke Alpengebied, maar vanwege de sterke Italiaanse invloeden zoekt ze naar een dichter bij Italië gelegen cultuurcentrum dan Seckau en komt zo uit bij Friesach, een handelsstad en aartsbisschoppelijke nevenresidentie in het aan Stiermarken grenzende hertogdom Carinthië. In een tentoonstellingscatalogus uit 2003 vat Klemm de stand van zaken nog eens samen. Inhoudelijke gegevens, paralleloverleveringen van bepaalde stukken, schriftkenmerken, tekenstijl en uitkomsten van taalonderzoek leiden naar het zuidelijk Alpengebied. Tot nu is het echter niet gelukt de plaats van herkomst nader te bepalen. In deze localiseringskwestie weifelen onderzoekers tussen Zuid-Tirol en het oostelijk Alpengebied van Carinthië en Stiermarken. Door haarzelf wordt vanuit kunsthistorisch oogpunt Friesach in Carinthië overwogen. Op de kunsthistorische argumenten van de Diemers en Klemm zal ik later, bij de stijlvergelijking nader ingaan.

---

59 *The Carmina Burana: Four Essays*, ed. M.H. Jones, London 2000: Duggan p.2, Dronke p.26-7, Edwards p.53, Walworth p.79; zie recensie Palmer 2001. Een bundeling van de vier publiekslezingen, gehouden tijdens de viering van het 150-jarig bestaan van de eerste editie van de Carmina Burana in de Barbican Centre in Londen (een openbaar symposium op 14 dec. 1996).

Inmiddels was er vanuit germanistische hoek ook een nieuw voorstel gedaan, door C. Bertelsmeier-Kierst. N. Palmer maakte in zijn bespreking van de Londense essays opmerkzaam op haar studie uit 2000, waarin zij gerechtvaardigde twijfels uit over de toeschrijving aan Brixen maar ook aan Klemms voorstel van Friesach. Zij onderzocht archiefstukken op het voorkomen van de Italiaanse schrijfwijze van de z als ç, zoals de hoofdschrijver van de Duitse strofen (h^2) vaak gebruikt. Deze vorm is in Seckau in Stiermarken niet gebruikelijk, maar wordt evenmin aangetroffen in Neustift en Brixen, zoals haar onderzoek van de archivalia uitwees. Tot dusverre kan ze een zo vanzelfsprekende omgang met Italiaanse vormen slechts aantonen in schriftstukken van de diocese Trente, bijvoorbeeld in oorkonden en archivalia uit Bozen/Bolsano. Voor het uiterste Zuidoosten, Zuid-Carinthië en Friaul, ontbreken dergelijke onderzoekingen nog. Dan gaat Bertelsmeier in op de hypothese van Klemm. Friesach was een belangrijk politiek en geestelijk centrum, maar het werd in de 13e eeuw driemaal verwoest. Het feit dat daarbij ook alle bibliotheekbestanden te gronde gingen, doet haar twijfelen aan Klemms voorstel. Zij oppert zelf een mogelijkheid die tot nu toe nog niet in het spel was gebracht. Het spoor van Walther von der Vogelweide volgend kwam zij nog zuidelijker uit, bij het hof van de patriarch van Aquileia in Friaul/Friuli, waar van 1218-51 Bertold uit het Beierse geslacht van de Andechs-Meranier resideerde. Juist hier, op het snijpunt van meerdere culturen kan men zich een levendige uitwisseling van Latijnse en volkstalige liedtradities voorstellen, zoals die in het tweetalige repertoire van de Carmina Burana tot uiting komt. O. Sayce vond bovendien in het Latijnse bestand van de codex Italiaanse invloeden en veel relaties met Romaanse, ook Provençaalse lyriek. Juist deze werd in Noord-Italië, en zeker ook in het naburige Aquileia, langdurig beoefend. Ook hier speelt de Andechs-familie weer een rol, maar nog directer dan bij Neustift: niet als voogd, maar als patriarch.[60]

Conclusie

Een voorlopige conclusie is dat er consensus bestaat over de datering en de algemene regio van herkomst van de *Carmina Burana*: het hoofdbestand van de liederen werd verzameld en opgetekend rond 1230 in de meest zuidelijke regio van het Duitstalige gebied: op de grens van het Beiers-Oostenrijkse en Italiaanse taalgebied.

De verschillende hypothesen omtrent een meer precieze localisering gaven aanleiding tot bijval en kritiek: enerzijds Seckau of Friesach in Stiermarken/Carinthië in het oostelijke 'Oostenrijkse' deel van deze regio of anderzijds Neustift-Brixen in Zuid-Tirol, in het westelijke 'Tiroolse' deel, grenzend aan het Zwitsers-Alemannische gebied. Beide hypothesen lijken op een wankel fundament gebouwd. De Seckau-these van Bischoff is voornamelijk gebaseerd op een later, als bladvulling, toegevoegd loflied op de (toekomstige) bisschop van Seckau uit 1231. Lipphardt wilde aantonen dat Stiermarken een belangrijk centrum van liedkunst was, waar de modernste liedvorm uit Frankrijk (de conductus van de Notre Dame-School uit de 13e eeuw) werd geïmporteerd en nagevolgd, dit in tegenstelling tot Tirol, waaruit hij concludeerde dat in Stiermarken wel een voedingsbodem voor het ontstaan van de Carmina Burana aanwezig was en in Tirol niet. Het probleem blijft hier dat dit voornamelijk geestelijke liederen betreft en de parallellen met de wereldlijke teksten in de Codex Buranus zeer mager blijken. Steer ging bij zijn hypothese uit van de schrijftaal van de Duitse teksten, die volgens hem op herkomst uit de westelijke regio wijst, zocht daarna in dit gebied naar een passend Augustijner koorherenstift en kwam zo terecht bij Neustift-Brixen als mogelijke plaats van ontstaan. Inhoudelijke aanwijzingen voor Neustift ontbreken echter en bovendien zijn uit Brixen en Neustift weinig 13e eeuwse handschriften overgeleverd en dateren de weinige tekstparallellen met de Carmina Burana van veel later. Van de muziekwetenschappers heb ik nog geen reactie gezien, evenmin als van de codicologen en paleografen. Toch zou een nadere studie van de neumen, van het St.Gallen-type, en van het schrift concretere aanwijzingen kunnen opleveren voor de localisering van het handschrift. Het zou interessant zijn te weten of de 'Italiaanse' schrijfvormen van beide hoofdschrijvers ook in andere teksten gevonden worden; tot nu toe ben ik als enige parallel buiten Italië de toepassing van de ç voor z in een Salzburgse oorkonde van 1241 tegengekomen.

De verzameling profane Latijnse liederen past in een op de wereld gerichte clericale omgeving: de residentie van een bisschop met een kathedraalschool en een Domkapittel van Augustijner koorheren. Zowel Seckau als Brixen bieden deze combinatie. Beide bisdommen lagen binnen de aartsdiocese

[60]Diemer 1987-1 en 1987-2: zie boven; Klemm 1998, 123; Klemm/Wagner 2003, nr 10; Walworth 2000; Bertelsmeier-Kierst 2000, 96-7; cf. Palmer 2001.

Salzburg en hadden hun contacten met andere Augustijner koorherenstiften als Klosterneuburg, Passau, Salzburg en wellicht ook met elkaar. Het 'Augustijner Koorheren-Handschrift' uit Neustift en het *Seckauer Cantionarium* hebben als verzamelhandschriften van geestelijke liederen meer teksten met elkaar gemeen, namelijk negen, dan met de Codex Buranus: enkel de Kyrië-tropus CB 24*, een laat-13e-eeuwse toevoeging die in beide genoemde handschriften voorkomt, maar ook in het 'Augustijner Koorheren-Cantionale' uit Dießen van begin 14e eeuw (München BSB Clm 5539). Dießen in Beieren was het voormalige stamslot en vanaf 1120 tot mid 13e eeuw huisklooster van de graven van Andechs, die ook de voogdij hadden over Benediktbeuern en Neustift.
De in de discussie aangehaalde paralleloverleveringen uit de basisverzameling betreffen (naast de Duitse Eckenliedstrofe) voornamelijk leesverzen en spreuken, die veelvuldig in het grammatica-onderricht werden gebruikt. De tekstparallellen bevinden zich voornamelijk in 12e-eeuwse handschriften uit Vorau/Seckau en Bamberg, maar de satirische Rome-verzen komen ook nog in het vroeg-15e-eeuwse Miscellaneahandschrift uit Sterzing, dat mogelijk uit Neustift stamt.
Deze tekstovereenkomsten geven aan hoe wijd verbreid bepaalde teksten waren, met name geestelijke liederen en spreuken van allerlei aard, maar geven weinig opheldering over nauwere samenhangen met de Carmina Burana-verzameling. De overeenkomsten hebben bovendien vaak betrekking op latere, niet bij de wereldlijke inhoud van het hoofdbestand passende toevoegingen. Ook de *Versus* behoren niet echt tot de kernteksten van de verzameling, zij hebben een geledende en commentariërende functie.
De *Carmina Burana* lijkt zich vooralsnog aan preciezere localisering te onttrekken door de uniciteit van de codex en de daarin gevatte verzameling. Het hoofdbestand aan wereldlijke teksten laat zich moeilijk vergelijken met andere handschriften uit deze regio, die voornamelijk religieus van aard zijn. Het wereldlijke Latijnse liedgoed was over heel Europa verbreid en paralleltekSten zijn gevonden in handschriften uit onder andere Engeland, Frankrijk, Spanje, Zwitserland en Italië. Maar als handschrift, dat geheel gewijd is aan (voornamelijk) Latijnse wereldlijke liederen is de Codex Buranus uniek.

3. De *Carmina Burana*: samenstelling van de verzameling en herkomst van de liederen

De verzameling: samenstelling en bronnen

De Codex Buranus verenigt in één band een zeer omvangrijke en diverse verzameling wereldlijke liederen en verzen. De keuze van de teksten voor deze bloemlezing en de weloverwogen ordening van het materiaal zijn het werk van een of meerdere redacteurs. Hoe dit gevarieerde tekstmateriaal bijeengebracht kon worden en via welke wegen de overlevering verliep is een complex en nog onopgelost probleem.
Geen van de nu bekende verzamelingen van Latijnse wereldlijke liederen, in tekst- of muziekhandschriften bijeengebracht, is in omvang en ordening met de Carmina Burana vergelijkbaar. De schrijvers hadden als tekstvoorbeelden poëtische verzamelingen van verschillende herkomst en inhoud tot hun beschikking, waaruit een keuze is gemaakt. Doordat naar inhoud en vorm verwante gedichten op een weldoordachte wijze gegroepeerd zijn, is deze bloemlezing op zich in zekere zin tot een kunstwerk geworden.[61]
Het grondbestand van de *Carmina Burana* bevat in hoofdzaak twee soorten poëtische teksten: zingbare ritmische liederen en metrische leesverzen, de *Versus*.

De metrische verzen

Volgens Bischoff is de opname van de *Versus* in de verzameling de 'eigentümlichste Beitrag der Redaktoren'.[62] Enkele van deze *Versus* zijn stukken van grotere omvang, bijvoorbeeld de 'Geldverzen' ('*Versus de Nummo*') CB 11, de Troja-gedichten CB 101 en 102, de diercatalogi CB 133 en 134, het schaakgedicht CB 210 en het dagprogramma voor een scholier CB 214. Deze langere stukken, vaak van bekende dichters of uit bekende verzamelingen afkomstig, behoorden in zekere zin tot het basisbestand van een middeleeuwse bibliotheek en zijn in vele handschriften overgeleverd.

[61] Schumann 1930, 78*; Bischoff 1967, 17; Schaller 1975, 109; Vollmann 1987, 903.
[62] Bischoff 1967, 13.

Talrijker zijn de korte verzen, vaak spreuk-achtig van vorm en belerend van inhoud, met onder andere citaten van antieke dichters maar ook spreekwoorden uit de 11e eeuw. Deze fungeren in de verzameling als het ware als deviezen, die de liederen thematisch scheiden en in een didactisch raamwerk plaatsen. Men kan ze opvatten als commentaar en soms zelfs kritiek op de voorafgaande liedteksten. Deze spreuken vormen tezamen een kleine morele bloemlezing, in die tijd een geliefd vormings- en opvoedingsinstrument. De redacteur van de Codex Buranus heeft ze waarschijnlijk uit een of meer van dergelijke *Florilegia* overgenomen. Vooral de antieke stukken stammen uit de gangbare literatuur: de heldendaden van Hercules CB 64 en de laat-antieke, elders als *Carmina duodecim sapientium* (Gedichten van de 12 wijzen) bekend staande gedragsregels voor spelers CB 213. De gedichten van Horatius (CB 13,II; 20,III,1 +IV,1; 25,6f.) en Ovidius (CB 18,II; 25,3; 123a; 104a) behoorden tot de schoolliteratuur, evenals de satiren van Juvenalis (CB 20,IV) . Uit de 11e eeuw dateren de stichtelijke *Proverbia* van Otloh van St.Emmeran (Regensburg), waarvan de Codex Buranus enkele spreuken bevat: CB 28; 32,2; 38; 125. De keuze en volgorde vertoont samenhang met een spreukenverzameling in een eerder genoemd Bambergs handschrift in Wenen (Cod. 2521) uit de 12e eeuw.[63]

De liederen

De vraag naar de bronnen van de liedteksten, het merendeel van de verzameling, is complexer van aard en bij de huidige stand van het onderzoek slechts ten dele te beantwoorden. Men kan er van uitgaan dat de Codex Buranus geen bundeling is van afzonderlijk verzamelde liederen en ook niet het afschrift van één bronhandschrift, maar dat de schrijvers grotendeels geput hebben uit meerdere, reeds bestaande verzamelingen van grotere of kleinere omvang.[64] Een bewijs hiervoor levert het dubbel voorkomen van het lied *Veris dulcis in tempore*: als CB 85 en 159. Verder komen vertonen de *Carmina Burana* en een aantal parallelhandschriften soms zodanige overeenkomsten in de volgorde van hun teksten, dat men kan uitgaan van gemeenschappelijke bronnen. In een verzamelhandschrift in Oxford (Bodleian Add. A 44), ontstaan in Engeland in het eerste kwart van de 13e eeuw, staan de twee gedichten met morele inhoud CB 36 en 37 ook in elkaars nabijheid; in een uit Frankrijk afkomstig handschrift in het Vaticaan (Vat.Reg.Lat. 344) volgen de liefdesliederen CB 83 en 84 eveneens op elkaar. Beide tekstverzamelingen zijn iets ouder dan de Codex Buranus. Drie liedparen uit de Carmina Burana komen ook voor in het bovengenoemde 'Stuttgarter Cantionarium' (HB 1 Ascet. 95), dat uit Weingarten afkomstig is en in de 13e eeuw waarschijnlijk in Zwitserland (klooster Muri) werd geschreven: het kruistochtlied met parodie CB 47 en 47a, de liefdesklachten CB 119 en 120, het klaaglied met parodie CB 131 en 131a.

Als mogelijke bronnen komen kleinere collecties van één dichter in aanmerking, de liederen van Petrus van Blois of Walter van Châtillon, maar ook gemengde verzamelingen met teksten van verschillende dichters, zoals de bovengenoemde verzamelhandschriften, en vooral de Franse, Engelse en Spaanse muziekhandschriften met hun karakteristieke repertoires, waarvan de grote codices met het Notre Dame-repertoire voor de Latijnse lyriek van die tijd het belangrijkst zijn. Deze uit het westen afkomstige liederen zijn niet vanuit één handschrift in de Carmina Burana opgenomen, maar uit meerdere deelverzamelingen gecompileerd.

Herkomst van de liederen

Van het merendeel van de Latijnse liederen uit de Carmina Burana is de herkomst niet te achterhalen. Het Latijn was immers in de middeleeuwen de literaire cultuurtaal van een groot deel van Europa. In de 12e en vroege 13e eeuw vormde Frankrijk het toonaangevende centrum van literatuur en muziek; vandaaruit vonden nieuwe genres, thema's, liedteksten en melodieën via de scholen en het clericale netwerk een snelle verbreiding over heel Europa. Van de met name bekende dichters, van wie Latijnse gedichten in de Carmina Burana zijn opgenomen, waren de meesten in Frankrijk werkzaam of ze hadden daar hun hogere Latijnse scholing genoten. De Archipoeta en de Marner waren afkomstig uit en werkzaam in het Duitse gebied; beiden leidden als hofdichter een reizend bestaan.

Van een aantal liederen is via paralleloverlevering de herkomst wel te herleiden en sommige daarvan behoren tot de repertoires van een bepaalde 'school' of centrum van liedkunst. Zo zijn in de Carmina

[63]Bernt 1974, 856; Vollmann 1987, 901 f.; voor het handschrift uit Wenen: zie boven.

[64]Zie Bischoff 1967, 11-13; Vollmann 1987, 901-4.

Burana drie liedrepertoires uit Frankrijk te onderscheiden, afkomstig uit verschillende centra en periodes. Bovendien bevat de verzameling een meertalig repertoire van Latijns-Duitse gedichten dat jonger is dan de repertoires uit Frankrijk en dat in deze vorm alleen in de Codex Buranus is overgeleverd.
Daarnaast nam de redacteur ook een repertoire van vagantenliederen op, dat een plaats kreeg in het derde deel van de verzameling, met de drink-, speel- en kroegliederen. Waarschijnlijk was dit repertoire al in de gebruikte bron zonder melodie opgetekend, want de liederen van deze afdeling zijn noch van neumen voorzien, noch voor latere neumering voorbereid. De enige uitzondering vormt de mis-parodie CB 215, waarvan de melodieën overeenkomen met die van de geparodieerde liturgische stukken. Aan de laatste afdeling met de geestelijke spelen ligt geen samenhangend repertoire ten grondslag; enkel CB 227 en 228, oorspronkelijk waarschijnlijk *een* kerstspel vormend, behoren tot het oorspronkelijke tekstcorpus, terwijl de overige spelen pas later op verschillende tijdstippen zijn toegevoegd.[65]

De internationale verzameling

Het grootste gedeelte van de moralistische en satirische gedichten en een aantal kunstzinnige liefdesliederen is afkomstig uit Frankrijk. Dit westelijk liedrepertoire vormt ongeveer een derde deel van de huidige *Carmina Burana*, ruim 100 stukken voornamelijk geconcentreerd aan het begin van het handschrift.[66]
Het uit Frankrijk (en elders) stammende liedrepertoire in de Carmina Burana is uit drie lagen opgebouwd.[67] De oudste laag zijn gezangen uit de eerste helft van de 12^{e} eeuw, een repertoire dat in Frankrijk slechts in handschriften van St.Martial in Limoges bewaard is gebleven.[68] De middelste laag wordt gevormd door liederen van dichters uit de tweede helft van de 12^{e} eeuw, als Hugo van Orléans, Walter van Châtillon en Petrus van Blois, overgeleverd in diverse handschriften, o.a. in Cambridge (UL Cod.Ff I,17), Barcelona (Cod.Ripoll 116), Evreux (ms.2) en St.Omer (ms.115,351).[69] De jongste laag zijn conductus-teksten van rond 1200, afkomstig uit de Notre Dame-School in Parijs (c.1180 tot c.1250), destijds het centrum van de muziekbeoefening. Deze groep bevat liederen van kanselier Philippe (†1236) en van Stephen Langton (1150-1228), maar ook anonieme gezangen uit Notre Dame-handschriften.[70] Deze drie repertoirelagen uit Frankrijk staan in Franse handschriften zelden bij elkaar. Voor de Carmina Burana is de relatie tot de muziekhandschriften van de Notre-Dame-traditie van Parijs het meest rechtstreeks. Waarschijnlijk hadden de schrijvers van de Buranus een 'Notre Dame-handschrift' met muzieknotatie als voorbeeld, want juist in tekstgedeelten die h^{1} van neumen heeft voorzien of duidelijk voor neumering heeft bestemd staat een reeks stukken uit dit repertoire.[71] 'Notre Dame-handschriften' waarmee de Codex Buranus stukken gemeenschappelijk heeft zijn o.a.

[65]Vollmann 1995, 457.
[66]Vollmann rekent hieronder (met meer of minder zekerheid en zonder de Versus) de volgende liederen: CB 1-37, 41-42, 47, 52, 56-77, 83-96, 98-106, 108-110, 112, 113 [?], 115-123, 131, 153 [?], 155-160, 164, 167, 187, 189, 193, 195, 197 [?], 202, 220 [str. 5-15], 226; cf. Vollmann 1987, 903. Volgens Spanke (1931b, 242) zijn driekwart van de liederen uit afdeling I (moreel-satirisch) van West-Europees/Franse herkomst.
[67]Zie: Bischoff 1967, 13; Lipphardt 1982, 212. Cf. Lipphardt 1955, 1961.
[68]Hiertoe behoren: CB 37, 46; CB 52: *Nomen a solemnibus*, het feestlied van het klooster Solignac (Solemnia-cum) ten zuiden van Limoges voor de jaardag van de inname van Jeruzalem door de kruisvaarders in 1099; de liefdesliederen CB 73, 85: *Veris dulcis in tempore*, 88a, 89, 91 en 116; CB 198, 213; de aanvullingen CB 4*, 14*.
[69]Hiertoe behoren de moreel-satirische gedichten CB 3, 8, 29-32, 41, 42, 51 en de verzen over de strijd tussen wijn en water CB 193, 194.
[70]Hiertoe behoren: CB 12, 14, 15, 19, 21, 22, 26, 27, 33, 34, 36, 47; de liederen over de liefde CB 63, 67; het klaaglied met parodie CB 131 en 131a; de satires CB 187, 189. Met uitzondering van het motet CB 22 zijn dit allemaal conductusteksten. Het Notre Dame-repertoire vormt een hoogtepunt binnen de geestelijke en wereldlijke polyfone muziek. Specifiek door de Notre Dame-school ontwikkelde liedvormen zijn: conductus, organum en motet.
[71]Hierbij is dan niet de meerstemmigheid overgenomen en evenmin het type neumen: de CB-schrijvers gebruikten de regionale lijnloze neumen van het St.Gallentype.

een muziekhandschrift in Florence (Med-Laur.Plut.29,1) en een teksthandschrift in Oxford (Bodl.Rawlinson C 510).[72]

Liederen van Duitse herkomst

De vierde repertoirelaag vormen de liederen van Duitse herkomst uit de tijd van ontstaan van het handschrift, de vroege 13e eeuw: voornamelijk Latijnse liefdesliederen in strofenvorm, die in veel gevallen gevolgd worden door een strofe in het Middelhoogduits.[73] Of de redacteur de strofen naar mondelinge overleveringen heeft samengevoegd of dat er al een schriftelijke verzameling voorhanden was, staat niet vast. De tekstkwaliteit, die meestal als slecht beoordeeld wordt, kan een indicatie zijn voor een mondeling circulerende liederenschat of voor een specifieke, tweetalige, muzikale praktijk. Ook de neumen kunnen hierop wijzen, hoewel de melodieën voor een groot deel pas later zijn toegevoegd. Met deze geneumeerde Duitse strofen bevat de Carmina Burana de oudste melodie-optekeningen van Duitse Minnesang.[74]

De liederen met toegevoegde Duitse strofe

De opvallende en unieke groep van circa 50 Latijnse liederen, die elk gevolgd worden door een Duitse 'Zusatzstrophe', heeft aanleiding gegeven tot veel onderzoek en discussie, met name naar de relatie tussen het Latijn en het Duits.[75] De Duitse strofe is vaak een citaat van de beginstrofe van een langer lied, bijvoorbeeld een natuurbeschrijving ter introductie van een langer liefdeslied. Er is sprake van een formele en vaak ook inhoudelijke relatie tussen de Latijnse en Duitse verzen van het zo ontstane tweetalige lied.

Op welke wijze en met welk doel dit gemengde corpus tot stand is gekomen is tot nu toe nog niet afdoende verklaard. De functie van de Duitse strofen werd vooral gezocht in de gebruikspraktijk van samenzang, dans en voordracht: als hulp voor hen die het Latijn niet begrepen of als aanwijzing voor de strofenvorm en melodie, om aan te geven op de melodie van welk bekend Duits lied de Latijnse tekst gezongen moest worden. In recent onderzoek wordt tevens gewezen op een mogelijke inhoudelijke relatie tussen de Latijnse en Duitse strofen van een lied, in het licht van meertaligheid en taalvermenging als dichterlijke techniek. De Duitse strofe wordt dan verklaard als zinvol deel van een meertalig lied.

Deze liedgroep is waarschijnlijk in nauwe relatie tot de Carmina Burana ontstaan. Bischoff vond als rijkelijk benutte bron voor deze groep een 'Liederbuch aus Scholarenkreisen' aannemelijk. Hij baseerde zich hierbij op Hans Spanke, die in een artikel uit 1931, getiteld 'Der Codex Buranus als Liederbuch', een studentenliedboek als omvangrijke bron noemde, een compilatie bestemd voor praktisch gebruik.[76]

De reeks liefdes-, dans- en lenteliederen met toegevoegde Duitse strofe vormt het meest samenhangende onderdeel binnen de verzameling. Naast de liefdesklachten CB 112-115, behoren hiertoe CB 135-148, 150-153, 155, 161-175, 177-183, waarvan alleen CB 142, 146 en 178 elders zijn

---

[72]Bischoff 1967, 12; Schumann 1930, 63* f. Florence-codex (F): n^1=h^1: CB 21, 27, 34, 67, 131a, 187, 189; n^2: CB 14, 19, 31, 33, 131; n^3: CB 15 (n=neumenschrijver); volgens Vollmann (1989, 366) heeft F 18 nummers gemeenschappelijk met de CB. Oxford-codex: het bronhandschrift van de CB zat waarschijnlijk dichter bij dit handschrift dan bij F wat de volgorde betreft: CB 14, 15, 19, 21.

[73]Alleen in de latere toevoegingen komen geheel Duitse teksten voor; deze zijn, met uitzondering van het hoofse minnelied CB 2* en de didactische verzen van Freidank CB 17*, religieus van aard: het begin van het Johannes-evangelie (proza, als liturgische lezing) CB 7*, de Duitse strofen in het Grote Passiespel CB 16* (o.a. de Magdalena-scène, met terminologie uit de Minnesang, en een Maria-klaagzang, naast 2 Latijnse), de wisselzang van Jozef van Arimathea en Pilatus CB 23* (ook uit een Passiespel?).

[74]V. Mertens, LMA 2 (1983) 1515 f.; Bumke 1986, 759-61. Cf. Kuhn 2, 1985, 35-76: CB p. 54-6; Kuhn daarentegen dacht, vanwege het bonte mengsel in kwaliteit en types bij de Duitse strofen (meest citaten van de beginstrofen van liederen), eerder aan schriftelijke verzamelingen van Duitse strofenliederen, mede omdat het Latijnse bestand van het handschrift ook op schriftelijke voorbeelden berust.

[75]CB 48, 112-115, 135-153, 155, 161-175, 177-183, 203, 211. Van deze groep zijn 16 liederen van neumen voorzien. Cf. Bischoff 1967, 13; Vollmann 1987, 903. Voor een overzicht van de studies over de Duitse strofen en meertaligheid in de CB: Wachinger 1985, n. 2, 276f. (1984, 30); Sayce 1992, 1-3.

[76]Spanke 1931-2, herdruk in: Spanke 1983, 231-41.

overgeleverd.[77] Docen bezorgde al in 1807 de eerste uitgave van alleen de Duitse verzen. Hij vermoedde dat de verzameling een vaganten-liedboek was en omdat deze Duitse verzen meestal hetzelfde metrum hebben als de voorafgaande Latijnse, meende hij dat men in deze 'munteren Kreisen' ter afwisseling van het gebruikelijke Latijn ook enige verzen in de moedertaal zong op dezelfde melodie.[78] Spanke poogde de verbinding van Latijnse liederen en Duitse strofen uit een specifieke muzikale praktijk te verklaren. Het zijn gezelschapsliederen en met name de reeks CB 135-186 zijn dansliederen, die gezongen werden bij de reidansen van de jonge clerici en studenten. De inhoud van de teksten wijst daarop; de strekking is: het is lente, de meisjes zijn al verzameld voor de dans, laten ook wij gaan dansen. Het lentemotief aan het begin wordt het meest uitgewerkt. De meisjes verstonden geen Latijn, maar hadden hun eigen dansliederen, zowel oude als moderne. Spanke vermoedde dat de Duitse strofen bestemd waren om bij een gehoor dat de Latijnse taal niet machtig was, interesse te wekken of actieve deelname mogelijk te maken. Kenmerkend voor de toegevoegde strofen is dat de tekst inhoudelijk op de bestemming duidt (dansmotieven, vrouwenlied) en dat er een metrisch-muzikale overeenstemming is met het Latijnse lied: zij konden op dezelfde maat en melodie gezongen en gedanst worden. De oorsprong van deze tweetalige muzikale praktijk lag volgens Spanke dus bij de dansliederen, bestemd voor de gemeenschappelijke reidansen van clerici en leken. Van de dansliederen zou het gebruik van toegevoegde Duitse strofen overgedragen zijn op andere liederen die voor een breed, gemengd publiek werden voorgedragen: CB 48 en 48a: kruistochtlied met dageraadslied, CB 203 en 203a: drink/speellied met het 'Eckenlied', CB 211 en 211a: satirisch braslied met het Palestinalied van Walther von der Vogelweide. Volgens Spanke had de invoeging van de Duitse strofen hier geen praktische, maar een oriënterende functie: het aangeven van de melodie, naar bekende Duitse stukken die daarbij geciteerd werden. Bij deze voorbeelden stond een bestaande Duitse strofe model voor de Latijnse, maar soms zijn de Duitse strofen naar een bestaand Latijns danslied gedicht; de Latijnse en Duitse literaire tradities ontwikkelden zich gelijktijdig en beïnvloedden elkaar over en weer.
Vollmann uitte recentelijk zijn bedenkingen over de aannames van Spanke en Bischoff. Het leek hem weinig waarschijnlijk dat dit tweetalige procédé gekozen werd 'um beim Tanz auch die des Lateinischen unkundigen Partnerinnen der Scholaren mit den Liedern bekannt zu machen', zoals Spanke meende. Met het oog op de herkomst van het handschrift, is het volgens hem eerder te verklaren vanuit de esthetische interesses van de opdrachtgever, blijkbaar een liefhebber van muziek en van zowel Duitse als Latijnse poëzie. Ook twijfelde Vollmann aan het idee van een 'Liederbuch aus Scholarenkreisen' als bron voor deze groep, vanwege de opname van melodieëen van minnezangers, die niet tot het primaire 'Scholarengut' behoren.[79]

Meertalige dichterkring

Burghart Wachinger wijdde vijftig jaar na Spanke een studie aan deze groep Latijnse liefdesliederen met Duitse strofe, waarin hij nieuwe inzichten naar voren bracht omtrent de onderlinge samenhang, de plaats van deze typerende groep binnen het geheel van de Carmina Burana en binnen de tradities van de Latijnse en Duitse liefdeslyriek.[80] De Duitse strofen stemmen in de regel met de bijbehorende Latijnse liederen overeen in metrische vorm (met kleine varianten) en vaak zijn er ook inhoudelijke parallellen aantoonbaar; de verhouding is in de meeste gevallen die van voorbeeld en nabootsing (contrafactum). Bij de elders overgeleverde Duitse strofen kan men van de prioriteit van deze uitgaan,

---

[77]Bischoff 1967, 13, 33, n. 12; cf. CB I,2, p. 239 f., 296 f. Van de Latijnse liefdesliederen van deze groep zijn alleen deze drie elk uit 1 andere bron bekend: CB 142 *Tempus adest floridum*: begin gebruikt voor een later geestelijk lied (*Piae cantiones* 1582); CB 146 *Tellus flore vario vestitur*: St.Gallen, Stiftsbibl. Cod. 627, op de voorzijde van het achterste schutblad: alleen de 1e strofe, en o.a. Duitse verzen, 'in plumpen Schriftzügen s. 12/13', beide verminkt (CB I.3, p. 209) ; CB 178 *Volo virum vivere viriliter*: Basel UB, D.VI.4 (uit het Dominicanenklooster), een hs. van tegen 1300 of eerder nog jonger: komt t/m strofe 4,4 overeen.
De drie Latijnse liederen met Duitse strofe buiten de groep liefdesliederen (CB 48, 203 en 211) zijn eveneens unica. CB 149 heeft een andere opbouw: Latijns-Duits menggedicht met refrein.
[78]Docen 1807, 191.
[79]B. Vollmann, 'Carmina Burana', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel etc. 1995^2, 456-9: 457. Hij verwijst verder naar Wachinger.
[80]Wachinger 1985.

maar ook bij de unica ging Wachinger uit van dezelfde verhouding als regel, namelijk dat de meeste Latijnse carmina van deze groep als contrafacten van Duitse liederen ontstaan zijn. Zo zag hij de door Schumann aan één dichter toegeschreven zg. '*Hebet sidus*-groep' (CB 151, 165, 168, 169) als het werk van een Latijnse dichter, die liederen van verschillende Duitse 'Minnesänger' heeft nagebootst (Walther von der Vogelweide in CB 151 en 169, Neidhart in CB 168), waarna de voorbeelden in de overlevering 'zitathaft' met de contrafact verbonden bleven. Dat ook het omgekeerde gebeurde, kan men bijvoorbeeld afleiden uit de alleen in dit handschrift overgeleverde Duitse vagantenstrofen (CB 136a, 138a, 142a, 170a), die naar het voorbeeld van de voorafgaande Latijnse liederen gedicht moeten zijn in deze voor de middeleeuws Latijnse lyriek zo typerende vorm, die in de Duitse dichtkunst verder nauwelijks voorkomt. Toen de praktijk om Latijnse liederen op Duitse melodieën te dichten en ze samen met een strofe van het voorbeeld over te leveren en wellicht ook op te voeren, eenmaal gevestigd was, was het volgens Wachinger nog maar een kleine stap naar een analoge werkwijze in omgekeerde richting. Deze overname in beide richtingen is vooral goed verklaarbaar als men het ontstaan van dit liedcorpus, dat zoveel samenhang vertoont, plaatst binnen een 'relatief gesloten tweetalige kring van dichters en muzikanten'.[81]
Na een nauwkeurige bestudering van de inhoudelijk-formele opbouw van de Codex Buranus kwam Wachinger tot de conclusie dat in de codex twee verschillende repertoires ineengeschoven zijn. Naar zijn mening werd de basis gevormd door een oudere, oorspronkelijk goed geordende verzameling van 12e eeuwse liederen, voornamelijk afkomstig uit West-Europa, met name Frankrijk. In deze basiscollectie werd vervolgens door de samenstellers van de Carmina Burana een jongere verzameling van Duitse herkomst ingevoegd, die vanwege de opname van teksten van Walther en Neidhart in tijd, en wellicht ook in plaats, zeer dicht bij de vervaardiging van het handschrift ligt. Deze 'Duitse verzameling' bevatte ook de groep Latijnse liederen met Duitse strofe, meest liefdesliederen van het genre gezelschapsliederen. Dit repertoire werd als geheel ingevoegd als tweede deel van de afdeling liefdesliederen: CB 132-186.[82] Hierdoor raakte de oorspronkelijke opzet en geleding van de verzameling in zekere mate verstoord. Enkele Latijns-Duitse liederen met een afwijkende thematiek werden elders in de verzameling ingevoegd bij het betreffende thema: kruistochtlied CB 48, drink/speellied CB 203 en braslied CB 211, de liefdesklachten CB 112-115.
Wachinger constateerde een duidelijk onderscheid in karakter tussen het tweetalige corpus van liefdesliederen in de Carmina Burana en de zuiver Latijnse of Duitse liefdeslyriek. Het accent ligt bij deze gemengde groep op gezelschapsliederen met een beperkt motievenrepertoire: lente en liefde, jeugd en dans. Binnen dit thematisch beperkte liedgenre , waarin over vreugde en leed van de liefde wordt gezongen tegen de achtergrond van lente en dans, blijven de Latijnse en Duitse liederen toch aan hun eigen traditie gebonden. Deze secundaire uitbreiding van de verzameling getuigt van een Latijns-Duitse gemengdtalige culturele situatie rond 1220/30: het gebruik van Duitse Minnesang in een kring van Latijnse lieddichters, *clerici litterati*. In aansluiting hierop concludeerde Vollmann, dat men in deze clericale kring de Duitse taal blijkbaar als 'literaturfähig' beschouwde en de volkstalige liefdespoëzie niet alleen voorbehouden achtte aan de lekencultuur.[83]

---

[81]Wachinger 1985, 278 f.; de tweetalige kring: cf. Beatie 1967 en Müller 1981.

[82]De weinige teksten uit deze groep die geen unica zijn, hebben een paralleloverlevering in vrijwel uitsluitend in handschriften uit Duitsland: CB 132 (München Clm 19411, 12e eeuw, uit Tegernsee); CB 142, 146, 178, evenals de Versus CB 133, 134 (in totaal maar liefst 48 van Duitse glossen voorziene hss.) en CB 154 (München Clm 17142, eind 12e eeuw, uit Schäftlarn). Alleen CB 159 kan van westelijke herkomst zijn (c.1150, Zuid-Frankrijk; ook in hs. in Escorial: Z.II.2, geschreven in Barcelona, toevoeging uit 13e eeuw), maar bewijst als herhaling van CB 85 bronnen-combinatie (zie boven). Cf. Wachinger 1985, 286; CB I,2 en CB Vollmann 1987: overlevering bij de betreffende nummers.
Cf. Vollmann 1987, 903: volgens hem zijn een aantal teksten uit deze groep oorspronkelijk van Franse/westelijke herkomst: naast CB 112, 113 [?] en 115, uit de hoofdgroep de nrs. CB 153 [?], 155-160 (waaronder CB 159), 164 en 167.

[83]Vollmann 1989 (*Literaturlexikon*, ed. W. Killy, 2, 364-8), 366; uit het westen afkomstige liefdesliederen: o.a. CB 59, 62, 65, 68, 70, 72, 75-77, 83 f., 86 f., 90, 103 f., 108, 121, 156, 158, 164, 167; lente/dans/liefdesliederen met Duitse strofe: o.a. CB 135-40, 142-6, 150-2, 165 f., 168-70, 173.

Meertaligheid in de Carmina Burana

In een studie uit 1981 plaatste Ulrich Müller de liederen met Duitse strofe in de bredere context van meertaligheid en taalvermenging. Hij gaf daarin een overzicht van alle, in totaal 62, meertalige liederen in de Codex Buranus met hun thematische samenhang, syntactisch verband met het Latijn en het aantal strofen. Daarbij maakte hij een onderscheid tussen twee basistypes, naar hun taalkundige constructie: *Sprachmischung* voor liederen waarin meerdere talen syntactisch verbonden zijn (16 nummers: meest Latijn met Duits, 5 keer met Oud-Frans en eenmaal met Grieks), en *Mehrsprachigkeit* voor de grote groep van 46 Latijnse liederen met Duitse slotstrofe. Van de eerste groep van echt gemengde liederen had Bruce Beatie in 1967 al een overzicht gegeven in een artikel met de titel 'Macaronic Poetry in the Carmina Burana'.[84] De bewuste taalvermenging, waarbij de 'vreemde taal' een geïntegreerd deel van de Latijnse tekst vormt, is een al uit de antieke Oudheid bekende retorische techniek, een kunstgreep bekend als *barbarolexis*. In de middeleeuwse lyriek komt vooral de combinatie Latijn en volkstaal voor, van bovenregionale geleerdentaal en regionale moedertaal. Als belangrijkste functies van de volkstaal binnen de Latijnse tekst onderscheidt men: citaat, commentaar/glosse, emotionele versterking, karakterisering van personen en plaatsen, satire en parodie. Dit is ook van toepassing op de gemengde liederen in de Carmina Burana-verzameling en Müller poogde dit principe van *barbarolexis* tevens aannemelijk te maken voor de tweede groep, waarin sprake is van het gebruik van twee talen naast in plaats van door elkaar. In de Codex Buranus vormen de Duitse eindstrofen een eenheid met de voorafgaande Latijnse tekst, wat blijkt uit de plaatsing van de initialen en geledende tussentitels als '*Item de eodem, Unde supra*'.[85] Zij zijn dus door de verzamelaars/schrijvers van de codex niet als toevoeging, 'Zusatz', gerecipieerd, maar als onderdeel van een samenhangende geheel, aldus Müller. Hij illustreerde dit aan de hand van de drinkliederen CB 203 en 211, het historisch lied CB 48 en een aantal liefdesliederen. Volgens Müller was deze alleen in de Carmina Burana overgeleverde combinatie van Latijnse en Duitse strofen het product van een mode of schooloefening van een geografisch nauw begrensde literaire kring, waarbij men als volgt te werk ging. Men nam de vorm (de melodie) van een bekend lied in de volkstaal en voorzag deze van een nieuwe Latijnse tekst (contrafactum), en wel zo, dat een strofe van het voorbeeld (zo mogelijk de beginstrofe, de meest gangbare) de inhoudelijk zinvolle afsluiting vormde, of in de oorspronkelijke of in een nieuwe thematische context (parodie). Het toehorende publiek moest zowel de gebruikte melodie herkennen alsook Duits en Latijn verstaan om de 'Witz' van het nieuwe lied te begrijpen. De liederen waren dus bedoeld voor een Duitstalig publiek met kennis van het Latijn, voor een gehoor dat Latijns onderwijs genoten had, wat overigens niet impliceert dat het uitsluitend clerici waren. Müller zag deze specifieke combinatie van Latijn en Duits als een geleerd en scherpzinnig spel van minstens tweetalige literatuur- en muziekkenners, wellicht daartoe aangespoord door de in de schoolretoriek geleerde techniek van *barbarolexis*. Zijn conclusie is dat de Latijnse liederen van de Carmina Burana met Duitse eindstrofen het resultaat zijn van bewuste toepassing en combinatie van de retorisch-poetische techniek van *barbarolexis* en de muzikale techniek van *contrafactum*.

Nadat Bruce Beatie na bestudering van de Duitse strofen en het kleine corpus van 'macaronic poetry' al gewezen had op de 'fundamental multilinguality' van de Codex Buranus, stelde Olive Sayce zich in 1992 ten doel 'all the plurilingual evidence' in de codex te onderzoeken.[86] De multiculturele en

[84]Beatie 1967: beschrijving van 6 gedichten met een regelmatige syntactische alternering van Latijn en Oud-Frans (CB 118) en Latijn en Duits (CB 149, 177, 184, 185, 218). Op p. 23 f. opperde Beatie de mogelijkheid van een doorgaande traditie van 'macaronic poetry' in Duitsland, onder verwijzing naar de twee Latijns-Duitse gedichten in de 'Cambridge Liederenverzameling', waarvan er een ('De Heinrico') gedateerd wordt in de late 10e eeuw. Müller 1981. Voor een reactie, zie Wachinger 1985, 298 ff. Müller geeft hierop weer een reactie in 'Postscriptum I' bij zijn artikel 'Carmina Burana - Carmini Popolari?', 1988, p. 368-9.

[85]Cf. daarentegen Sayce 1992, 6 f.: 'the attached German stanzas are paleographically distinct': Ze beginnen met een grotere initiaal dan de gewone Latijnse strofen, die alle initialen van gelijk formaat hebben, met uitzondering van de eerste. De initialen van de Duitse strofen nemen een tussenpositie in tussen de grote gedecoreerde initialen aan het begin van de Latijnse gedichten en de meer bescheiden initialen van de volgende Latijnse strofen. Concluderend: 'the paleographical evidence [...] thus indicates that the compilers of the manuscript wished to mark the German stanzas as distinct, and although they attached them to Latin poems, they did not treat them as forming part of the latter.'

[86]Sayce 1992, een overzicht van 'plurilingual elements' op p. 5-10; recensie: B. Vollmann, *Mittellateinisches Jahrbuch* 29 (1994), 158-60; zie boven: herkomst.

meertalige aard van de verzameling manifesteert zich volgens Sayce expliciet in de opname van materiaal uit verschillende tradities en de combinatie van elementen uit verschillende talen, maar vooral impliciet en indirect in de complexe verweving van linguïstische invloeden in de Latijnse (en Duitse) teksten. Sayce doelde daarbij met name op Romaanse invloeden en sprak zelfs van een 'latent Romaans substratum' in de codex, dat zij poogde terug te voeren op de twee hoofdschrijvers van het handschrift. Haar hypothese dat deze schrijvers Romaans-talig waren (h^1 Italiaans onder Provençaalse invloed, h^2 Noord-Frans) werd ten stelligste afgewezen door Vollmann in zijn recensie van haar boek. De onmiskenbare aanwezigheid van 'romanismen' in de codex, herleidde hij tot de gebruikte voorbeelden, voornamelijk uit Frankrijk, waarvan het Latijn invloeden van de Franse volkstaal had ondergaan.
Over de verhouding tussen de Duitse en Latijnse strofen is lang verhitte discussie gevoerd, maar ik eindig met twee verhelderende publicaties uit het jaar 2000. Christa Bertelsmeier-Kierst wijdde een studie aan de vroege receptie van de liederen van Walther von der Vogelweide. Middeleeuwse lyriek was allereerst zang- en voordrachtskunst, die pas later werd vastgelegd als boekliteratuur. De Carmina Burana vormt een unieke vroege overleveringsgetuige die nog in nauw contact met de opvoeringspraktijk staat, bij Walther en Neidhart zelfs nog tijdens hun leven. Die vroege optekening vond plaats in het geleerd-Latijnse milieu van clerici (*litterati*), die naast het Latijnse liedgoed al vroeg volkstalige minnestrofen hebben verzameld en schriftelijk vastgelegd. Uit de neumen blijkt dat het boek voor de zangvoordracht bestemd was. Bij de liederen met Duitse strofe zijn in de meeste gevallen de Latijnse strofen gemodelleerd naar bekende Duitse minneliederen, maar het hoeft daarbij niet perse om een parodistische omgang met het model te gaan. Zij denkt eerder aan een soort *schola poetarum* of *cantorum*, waar voor een effectvolle voordracht een wedstrijd tussen de beide liedculturen werd gehouden, voor een publiek dat zowel vertrouwd was met de Latijnse liefdeslyriek als met de volkstalige Minnesang. Zij zoekt deze meertalige dichterkring aan het patriarchale hof van Aquileia, waar Walther te gast was en een lofdicht op de patriarch schreef. In de Londense essaybundel uit 2000 tenslotte geeft Cyril Edwards een overzicht van alle Duitse strofen en teksten in de Codex Buranus, met een catalogus van 65 stukken.[87]

De liederen en hun dichters

De Latijnse Carmina
De verzameling bevat liederen van zeer verschillend niveau. De kwalitatief mindere gedichten zijn vaak schools of banaal van inhoud en onregelmatig van vorm. Veelal zijn ze enkel in deze codex overgeleverd: getuigenissen van locale dichters, die slechts in eigen kring werden gewaardeerd en opgetekend. Het is aannemelijk dat in de regel dergelijke teksten daar zijn ontstaan, waar het handschrift vandaan komt. Toch bevat de Carmina Burana ook unica van hoge kwaliteit in vorm en inhoud: onder andere het liefdeslied over de nacht CB 62 *Dum Diane vitrea*, de liefdesklacht CB 111, het klaaglied van het zwangere meisje CB 126, het bedelliedje CB 129, de parodiërende klacht van de gebraden zwaan CB 130. Tevens zijn in de verzameling meesterwerken van de middeleeuws Latijnse dichtkunst opgenomen, die ook elders zijn overgeleverd: de satiren tegen Rome van Walter van Châtillon CB 41 f., het strijdgedicht van Phyllis en Flora CB 92, de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191 en een aantal liefdesliederen die ook in de *Arundel*-verzameling in het British Museum (ms. Arundel 384) zijn opgenomen.[88]
Van de teksten is twee-vijfde deel ook elders overgeleverd, in een of meer handschriften, oplopend tot meer dan 60 maal. Kenmerkend is daarbij dat men de teksten vaak naar behoefte omvormde door inkorten of uitbreiden en door het aanpassen van de overgeleverde tekst aan de locale omstandigheden. Een voorbeeld hiervan zijn de verschillende versies van de 'Biecht' van de Archipoeta.
Gelegenheidsgedichten werden minder vaak afgeschreven dan algemene gedichten met boven-locale en boven-tijdelijke inhoud. Toch getuigen de kruistochtliederen van de historische interesse van de tijd, evenals het klaaglied op de dood van een Engelse koning, waarschijnlijk Richard Leeuwenhart

[87]Bertelsmeier-Kierst 2000. Edwards 2000.
[88]Toegeschreven aan Petrus van Blois; *Arundel*-verzameling (Engeland, 2e helft 14e eeuw): nr. 4, 8, 10, 14 = CB 67, 83, 72, 108.

(CB 122). Typisch Duitse gelegenheidsgedichten zijn het politieke jubellied CB 53 op de beëindiging van het Schisma in 1177, waarin aartsbisschop Wichmann van Magdeburg geprezen wordt als degene die de verzoening tussen paus en keizer tot stand bracht; en het klaaglied CB 124 over de moord op de Duitse koning Philip von Schwaben door paltsgraaf Otto von Wittelsbach in 1208.[89]

De dichters

Uit de bloeitijd van de middeleeuws Latijnse lyriek, de 12e en 13e eeuw, zijn maar weinig dichters met name bekend. De wereldlijke lyriek is meestal anoniem overgeleverd in verzamelhandschriften. Ook de oorspronkelijke inhoud van de Carmina Burana is anoniem, afgezien van een klaaglied van Walter van Châtillon (CB 123), waarin de dichter zelf zijn voornaam noemt. Op grond van de paral-leloverlevering van de teksten en van onderzoek naar stijl en inhoud heeft men een aantal gedichten kunnen toeschrijven aan vooraanstaande dichters uit de 12e en vroege 13e eeuw.[90]

Binnen de kring rond de grammaticaleraar Hilarius van Orléans (c.1075-c.1150 en al of niet een leerling van Abelard) ontstond in Parijs in het midden van de 12e eeuw een corpus 'studentenliederen'. Hiertoe behoort het liefdeslied met Frans refrein CB 95, maar waarschijnlijk ook de groep liefdesliederen CB 116-121. Grote invloed had de scholasticus Hugo van Orléans (c.1093-c.1160), die zo'n een aanzien genoot dat hij de bijnaam '*Primas*' (de hoofdman, de meester) kreeg. Als leraar in de poetica en retorica leidde deze magister een rondtrekkend bestaan. Hij ontleende zijn thematiek aan de schoolliteratuur (een Troje-gedicht) en aan het vagantenleven: een 'bedelgedicht' in de vorm van een kledingsatire (over rijke gierigaards die nog liever hun mantel eindeloos laten vermaken dan hem wegschenken), waarop in CB 220a een toespeling wordt gemaakt. In de Carmina Burana zijn van Hugo Primas drie epigrammen over het mengen van water en wijn opgenomen (CB 194): men moet de wijn niet aanlengen met water! Vooral het eerste epigram was wijd verbreid, getuige de 47 tot nu toe gevonden tekstoverleveringen.

Zijn jongere tijdgenoot de '*Archipoeta*' (c.1130-1165/7), die waarschijnlijk uit de Duitse lagere adel afkomstig was en een geleerde opleiding had genoten, mogelijk in Frankrijk, is enkel nog onder deze titel 'aartsdichter' bekend. Hij reisde tussen ca. 1159 en 1165 als hofdichter mee naar Italië in het gevolg van Rainald von Dassel (†1167 nabij Rome), aartsbisschop van Keulen en rijkskanselier voor Italië onder Frederik Barbarossa. De Carmina Burana bevat zijn beroemdste gedicht, de 'Biecht' (CB 191), vermoedelijk tijdens een verblijf in Pavia voorgedragen en in 37 handschriften overgeleverd, en een fragment van een bedelgedicht (CB 220), beide aan zijn mecenas gericht.[91] Ook de geleerde dichter Walter van Châtillon (c.1135-c.1179), leraar in Laon en Châtillon, leidde een reizend bestaan, onder andere in dienst van de Engelse koning Hendrik II en van aartsbisschop Wilhelmus van Reims. Hij dichtte een Latijns Alexander-epos (*Alexandreis*), dat tot het einde van de Middeleeuwen in de scholen werd gelezen. Een handschrift in St.Omer (Cod. 351) uit de eerste helft van de 13e eeuw bevat 33 liederen van zijn hand: naast religieuze liederen ook enkele moreel-satirische gedichten en 13 liefdesliederen, voornamelijk 'pastourelles'.[92] In de Carmina Burana zijn ook enkele stukken van Walter van Châtillon opgenomen. Van hem stamt het moralistische bedelgedicht CB 19 over de deugd van de vrijgevigheid en het juiste schenken. Hij klaagde de misbruiken van vooral de hoge geestelijkheid in zijn tijd aan in de vorm van klaagliederen (CB 3 en 123) en satiren (CB 8, tegen Rome: CB 41, 42). Tevens bevat de Codex Buranus minstens tien van de deels morele, deels erotische liederen van Petrus van Blois (c.1135-1212): de tot inkeer manende liederen CB 29-31, 33, de aan hem toegeschreven erotische jeugdgedichten CB 67, 69, 72, 83 en misschien 84, het liefdesconflict CB 108 en de afwijzing van de liefde CB 63. Zijn veelzijdige opleiding verschafte hem posities aan het hof, eerst in Palermo en later in Engeland: als opvoeder van de jonge koning Willem II van Sicilië, dan als

[89]Zie: Schumann 1930, 80*-81*, 88*.

[90]Schumann 1930, 87*-89*; Bischoff 1967, 10; Bernt 1974, 858-60; Müller, in CB Korth 1979 , 178-82: 179f.; Vollmann 1987, 913, 1150, 1380-90.

[91]Cf. H. Watenphul, H. Krefeld, *Die Gedichte des Archipoeta*, Heidelberg 1958. Voor een editie van de gedichten van Hugo Primas en de Archipoeta met Duitse versvertaling, zie: Langosch 1972: de verzameling van 27 gedichten van Hugo Primas in het handschrift Oxford, Ms. Rawlinson G 109 (Frankrijk, ca. 1200), 10 gedichten van de Archipoeta: 8 uit een handschrift in Göttingen (UB, Ms. philol. 170, ca. 1200 ontstaan, begin 15e eeuw in Erfurt), 2 uit een handschrift in Brussel (KB Ms. 2071, 13e eeuw, uit Stavelot).

[92]Cf. Langosch 1968 (1963), 339.

secretaris van koning Hendrik II van Engeland (1154-89). Na zijn priesterwijding rond 1190 was hij aartsdiaken van Bath en Londen en tenslotte kanselier van de aartsbisschop van Canterbury. Een hoge positie bekleedde ook Philippe de Kanselier (c.1160/80-1236, niet identiek met Philippe de Grève), die zeker vanaf 1218 kanselier was van de bisschop van Parijs en daarmee ook van de universiteit: de moralistische gedichten CB 21, 22, 26, 27, 34, 131, 189. Godfried van St.Victor (c.1125/30-c.1194), kanunnik van dit Augustijner koorherenstift met zijn beroemde school, in Parijs en auteur van filosofische en theologische werken, is de dichter van het Mariaklaaglied CB 14*.
Verder vormen de moralistische liederen CB 14 en 15 (over de onbestendigheid van het geluk en de deugd van standvastigheid) en de vermaningen CB 35 en 36 een groep, gedicht door een onbekende hoge geestelijke, vermoedelijk een bisschop. Ook de anonieme liefdesliederen CB 151, 165, 168, 169 (en 107?) worden aan één dichter toegeschreven en door Schumann, naar CB 169, aangeduid als *Hebet Sidus*-groep. Omdat de dichter in CB 151 en 169 twee strofen uit het 'Mailied' van Walther von der Vogelweide en in CB 168 het 'Sommerlied' van Neidhart als Duitse strofe gebruikt, wordt deze groep gedateerd tussen 1217/19 (het lied van Neidhart) en de optekening van de liederen in de Carmina Burana rond 1230.
Als aanvullingen zijn rond 1250 een aantal Latijnse liederen van de Zuid-Duitse dichter de 'Marner' (werkzaam c.1230-70) opgenomen: CB 3*, 6*, 9*, 10*(?); pas na 1300 heeft een corrector bij twee gedichten (CB 6* en 9*) de naam van de auteur, *Marner*, toegevoegd. Maar de overgrote meerderheid van de dichters, die uit alle lagen van de in het Latijn geschoolden afkomstig waren, zal altijd onbekend blijven.

De Duitse liederen en hun dichters
Ook de Duitse liederen zijn in de Codex Buranus anoniem overgeleverd. Onder de ca. 50 Duitse strofen zijn er 10 die in latere handschriften aan bekende 'Minnesänger' worden toegeschreven: Dietmar von Aist (CB 113a), Heinrich von Morungen (CB 150a), Reinmar der Alte (CB 143a, 147a, 166a), Walther von der Vogelweide (CB 151a, 169a, 211a), Otto von Botenlauben (CB 48a) en Neidhart von Reuental (CB 168a); daarbij komt nog een beginstrofe van het anonieme Dietrich-epos 'Eckenlied' (CB 203a). In de meeste gevallen zijn de Duitse verzen de beginstrofen van langere liederen, die op deze wijze geciteerd worden. Een enkele maal zijn andere strofen gekozen: CB 48a is de middelste strofe van een driestrofig dageraadslied (nr. 13) van Otto von Botenlauben, CB 151a is de derde en CB 169a de vierde strofe van het Meilied (nr. 51,13) van Walther von der Vogelweide.[93] De Codex Buranus biedt hiermee de oudste overlevering van Duitse 'Minnesang' van met name bekende auteurs.[94]
De strofen van deze minnezangers zijn gedateerd tussen 1170 (Dietmar von Aist) en na 1221 (het Palestinalied van Walther von der Vogelweide CB 211). De Latijnse dichter van de zg. *Hebet sidus*-groep (CB 107 [?], 151, 165, 168, 169) heeft gebruik gemaakt van twee strofen uit Walthers Meilied (CB 151a en 169a), gedateerd 1198-1203, en de beginstrofe van Neidharts Zomerlied (*Sommerlied* 11, CB 168a), gedateerd 1217-19.[95] De meesten van deze minnezangers waren actief in het Zuid-Oosten van het Duitse Rijk, in de regio Beieren-Oostenrijk: Dietmar von Aist (werkzaam in de jaren 1170/80), Reinmar der Alte (c.1160/70-c.1210), Walther von der Vogelweide (c.1170-c.1230) en Neidhart von Reuental (c.1180/90-1240); Otto von Botenlauben (c.1170-1244?) was werkzaam in Oostfranken en Heinrich von Morungen (c.1200) in Thüringen. Ook de Dietrich-epiek, waartoe het 'Eckenlied'

[93]Mertens 1983 (*LMA*), 1515 f.; Kuhn 1985, 55 f.; Bumke 1986, 2, 760 f.
Daarnaast bevindt zich ook onder de latere toevoegingen nog het werk van een Duitstalige dichter: een selectie uit de verzameling Duitse zinnespreuken, getiteld *Bescheidenheit* ('Levenswijsheid'), van de dichter Freidank (werkzaam 1215?-1233): CB 17*, eind 13e eeuw of rond 1300 ingevoegd.
[94]Afgezien van enkele afzonderlijke gedichten, die in Latijnse handschriften uit de 12e en vroege 13e eeuw, vaak als latere toevoegingen en anoniem, zijn overgeleverd. Bumke (1986, 2, 758 f.) noemt als oudste optekening van een gedicht van een met name bekende minnezanger: een 'Leich' van Heinrich von Rugge, achteraf ingevoegd, op leeggebleven bladzijden na de Canones-verzameling van Burchard von Worms, in een 12e eeuws Latijns handschrift uit Benediktbeuern (München BSB, Clm 4570). Knapp (1994, 444) noemt een ongeveer met de Carmina Burana gelijktijdig handschrift in Kremsmünster (Cod. 240), waarin een lied van Heinrich von Morungen eveneens tussen Latijnse teksten is opgenomen.
[95]CB Vollmann 1987, commentaar bij de betreffende nummers; Beatie 1967, 23.

behoort, werd vooral in deze zuidoostelijke regio gecultiveerd, evenals het religieuze drama dat een plaats kreeg aan het einde van de verzameling en in de toevoegingen. De datering en localisering van de Duitse strofen ondersteunen de aanname, dat het tweetalige corpus van de Carmina Burana in de omgeving van de redacteurs ten tijde van de verzameling van de liederen, kort voor en rond 1230, ontstaan moet zijn.[96]
De anoniem blijvende Duitse strofen zijn vaak op vluchtige wijze uit vaste formules samengesteld, naar model van andere liederen. Enkele strofen lijken zelfs terug te grijpen op voorhoofse volksliedjes, zoals CB 148a, 167a en 174a. Het grootste deel van de Duitse verzen bevat natuurmotieven, verder is de thematiek zeer gevarieerd: vrouwenstrofen en dansstrofen, parodieën, antiquiserende en pastourelle-achtige strofen. Ze getuigen van een levendige lyriek-traditie in de volkstaal.[97] De themakeuze van de Duitse liefdesliederen past bij de 'natuurlijke' liefdesopvatting van de Latijnse liederen, die gekenmerkt wordt door lente, dans, liefdesvreugde en lust (niet door verzaking en 'Hohe Minne').
De Latijnse liederen laten eenzelfde combinatie zien van elders aan bekende auteurs toegeschreven, vaak in heel Europa beroemde teksten, met zwakkere, onbekende teksten, die slechts hier overgeleverd zijn. Juist met deze laatste zijn veel van de Duitse strofen verbonden. Het samengaan van Latijnse en Duitse liedkunst in de Carmina Burana getuigt van een anoniem blijvende literaire produktie in beide talen, die zich tot in de vroege 13e eeuw voortzet, tegen de achtergrond van een meertalige, hoog ontwikkelde muziektraditie. Door de opname van de Duitse strofen bevat de overwegend Latijnse Codex Buranus de vroegste schriftelijke verzameling van Duitse liedstrofen: 'der Sonderfall einer frühen Literarisierung im lateinisch-klerikalen Kontext'.[98]
De enige auteursnaam in de Carmina Burana is die van de Marner, van wie drie (of vier) Latijnse gedichten later in de verzameling zijn ingevoegd. Hij was een tweetalige dichter die even vaardig was in Duits als in Latijn. Hoewel van hem geen tweetalige gedichten bekend zijn, zei Hugo von Trimberg over hem in *Der Renner*: 'doch rennet in allen der Marner vor, der lustic Tiutsch und schoen Latîn - als ein frischen Brunnen und starken wîn - gemischet hat in süeze gedoene.'[99]

4. De Codex Buranus: een wereldlijk Latijns liedboek
Functie, opdrachtgever, traditie

Functie
De Codex Buranus is opgezet als een naar thema en vorm geordende verzameling liedteksten, waarbij de thematische indeling wordt geaccentueerd door tussengevoegde metrische verzen van didactische aard. Van de in totaal 254 stukken (inclusief de toevoegingen) zijn er zo'n 50 voorzien van melodieën, in de vorm van lijnloze neumen die boven de tekst zijn geschreven, soms pas door een latere hand. Bij de overige teksten zijn soms lettergrepen uit elkaar getrokken om ruimte open te laten voor melismen, melodische tonenreeksen die op één syllabe werden gezongen. Ook het feit dat er weinig afkortingen zijn gebruikt in de liedteksten kan erop wijzen zijn dat men in opzet veel meer liedteksten van neumen had willen voorzien.[100]
In de 19e eeuw domineerde de interpretatie van het handschrift als een liederenverzameling van rondtrekkende vaganten en dit door de Romantiek gekleurde beeld van een middeleeuws vaganten-liedboek bepaalt tot op heden de beeldvorming rond de Carmina Burana. B.J. Docen zette in 1807 met zijn eerste uitvoerige bespreking van het enige jaren daarvoor in het klooster Benediktbeuern gevonden handschrift meteen de toon voor deze romantische interpretatie. Hoewel hij sprak van een

[96]Knapp 1994, 408; Sayce 1992, 198.
[97]Mertens 1983, 1515 f.; Bumke 1986, II, 760; Kuhn 1985, 55.
[98]Kuhn 1985, 54-6; Knapp 1994, 222 f., die er op wijst dat er bij de lyriek in de volkstaal, in tegenstelling tot de epiek, gewoonlijk sprake is van een grote tijdsafstand tussen ontstaan en optekening van liedrepertoire, dat oorspronkelijk voor zangvoordracht in gezelschap was bestemd en niet voor optekening. Cf. Bumke 1986, 2, 758: de hoofse lyriek is bijna alleen in latere verzamelhandschriften van eind 13e/begin 14e eeuw overgeleverd, meer dan een eeuw na het ontstaan van de oudste gedichten.
[99]Beatie 1967, 16, 24.
[100]Bischoff 1976, 11; Vollmann 1995, 456.

'ansehnliche Handschrift', vermoedde hij toch dat de verzameling eertijds in handen was geweest van reizende zangers, 'in den Händen solcher umwandernder Leute [...], die mit der poetischen, theatralischen und musikalischen Kunst eine Art Gewerbe getrieben hätten.'[101]
Wilhelm Meyer concludeerde in 1901 dat de optekening van de liederen in korte tijd voltrokken moet zijn. Het handschrift is volgens hem niet een boek, waarin een of meer verzamelaars 'gelegentlich einschrieben, was ihnen vorkam, sondern eine Reinschrift, welche verschiedene Schreiber, einander ablösend, anfertigen mussten. Das, was sie zu schreiben hatten, muss ihnen genau gesichtet vorgelegen haben. Denn die Sammlung zeigt einen festen Plan.'[102]
Paul Lehmann waarschuwde in zijn artikel 'Vagantendichtung' uit 1923 al tegen de misvatting de Codex Buranus en andere verzamelhandschriften te interpreteren als tekstboeken, die rondtrekkende zangers voor hun voordrachten met zich meevoerden. 'Der Sammler, der bereits schriftliche, ja anthologische Vorlagen benutzt hat, war schwerlich ein Vagant im eigentlichen Wortsinne, vielmehr ein geistlicher Liebhaber der Poesie, über dessen vielleicht ganz einwandfreien Lebenswandel wir aus den Carmina Burana gar nichts herauslesen können.' Deze clericale verzamelaar was in Lehmanns visie een liefhebber van vooral de ritmische en berijmde, vaak zingbare poëzie, 'die bei aller zur Schau getragenen Bücherweisheit aus dem vollen Menschenleben griff.'[103]
Ook Otto Schumann weersprak stellig Docens vermoeden, dat de Carmina Burana oorpronkelijk een 'Vagantenliederbuch' geweest zou zijn, een verzameling voordrachtsteksten van rondtrekkende studenten of clerici. Daarvoor is het handschrift te zorgvuldig opgezet en geschreven en te fraai gedecoreerd; zoveel moeite zou men zich niet getroost hebben voor een boek, dat aan de gevaren van een zwervend bestaan blootgesteld zou worden. Schumann was verder van mening dat de ware gezindheid van degene, die verantwoordelijk was voor de keuze, niet zozeer tot uiting komt in de liederen zelf, maar veel meer in de eerbare vermaningen van de begeleidende *Versus*. De thematisch geordende liederen hebben daardoor een voorbeeldkarakter gekregen. Het is bovendien opvallend dat bij de indeling de liefdes- en kroegliederen geplaatst zijn tussen de moreel-satirische gedichten aan het begin en de geestelijke spelen aan het eind van het handschrift.[104]
Hans Spanke was het met Schumann eens dat de codex geen muzikantenliedboek of een direct afschrift daarvan kan zijn geweest. Dat blijkt niet alleen uit de decoratie en de goede staat waarin het verkeert, maar vooral uit de inhoud, omdat de verzameling naast de zingbare liedteksten ook leesverzen bevat. Met uitzondering van deze *Versus* is de totale inhoud van de Carmina Burana oorspronkelijk bestemd geweest voor gezongen voordracht: de moreel-satirische liederen en de geestelijke spelen evengoed als de liefdesliederen en drinkliederen. Dit geldt ook voor de veelstrofige stukken met satirische of politieke inhoud, die elders evenmin met noten overgeleverd zijn. Deze werden waarschijnlijk als solovoordrachten ten gehore gebracht, begeleid door een enkel instrument op een eenvoudige melodie, zoals de epen in de volkstaal, die ook zonder melodie de schriftelijke traditie zijn ingegaan. De middeleeuwen kenden over het algemeen slechts gezongen, geen gesproken, ritmische lyriek.[105]
Hugo Kuhn zag als achtergrond voor de verzameling een 'kennerhaften Musizierbetrieb', omdat de lijnloze neumen van het handschrift alleen iets betekenden voor geschoolde zangers die de neumen, die hoofdzakelijk gebruikt werden voor liturgische (eenstemmige) muziek, konden lezen. Volgens Kuhn hadden de schrijvers in ieder geval ook melodievoorbeelden voor zich, in welke vorm dan ook. Over de uitvoeringspraktijk valt uit de muzieknotatie, die enkel de melodie weergeeft, niets af te leiden. Of de liederen met instrumentale begeleiding of op een andere, toen gebruikelijke, wijze meerstemmig werden uitgevoerd, daarover vertellen de neumen ons niets.[106] De verzameling bevat een aantal liederen die tot het genre van de 'Gemeinschaftslyrik' behoren. Günter Bernt leidde onder

[101]Docen 1807, 193; cf. Jackson 1953, 36.
[102]Meyer 1901, 17.
[103]P. Lehmann, 'Die lateinische Vagantendichtung', *Bayerische Blätter für das Gymnasialschulwesen* 59 (1923), 192-212, ook in: *Mittellateinische Dichtung*, ed. K. Langosch, Darmstadt 1969, 382-410.
[104]Schumann 1930, 72*; idem 1929, 414; cf. Steer 1983, 16.
[105]Spanke 1931b, 241, 247.
[106]Kuhn 1985, 55.

andere daaruit af, 'daß wir mit den *Carmina Burana* das bewundernswert reiche Repertoire einer Stätte mit hoher poetisch-musikalischer Kultur besitzen'.[107]
Bernhard Bischoff omschreef het resultaat van de thematische ordening van de liederen en de invoeging van de *Versus* als 'eine Liedersammlung mit moralischen und didaktischen Anmerkungen'. Toch is de Codex Buranus naar zijn mening in de eerste plaats een liedboek. Dat blijkt zowel uit de muzieknotatie bij veel teksten als uit de keuze van de ritmische gedichten; terwijl bij de *Versus* ook antieke en vroeg-middeleeuwse stukken werden opgenomen, vormen de *Carmina* een rijke weergave van wat de contemporaine (niet-liturgische) lyriek van de 12e en 13e eeuw te bieden had.
Burghart Wachinger wees erop dat de verzamelaars en de schrijvers van de Carmina Burana de voornamelijk uit de West-Europese 'Scholarenkultur' afkomstige liefdesliederen, waarin het thema liefde zeer breed en vrij wordt benaderd, vrijwel zonder voorbehoud en schrappingen in hun verzameling hebben opgenomen. Dat zij zelf aan andere levensvoorwaarden gebonden waren, waarschijnlijk aan die van een geestelijk hof, blijkt volgens hem uit een aantal details die op een zekere distantie ten aanzien van de inhoud van deze liederen wijzen. Het ordeningscriterium van de liefdesliederen naar strofenvorm duidt erop dat hun interesse in hoge mate naar de metrisch-muzikale vormen uitging. De inhoudelijke ordening met 'Liebesfreude' aan het begin en 'Liebesklage' aan het eind kan als vermaning bedoeld zijn. [108]
B.K. Vollmann benadrukte eveneens het tweeledige karakter van de Carmina Burana, maar gaf het moralistische aspect van de verzameling meer gewicht. Aan de ene kant is de Codex Buranus geen zuivere tekstverzameling, zoals de vroege Minnezang-handschriften en de meeste kleine verzamelingen van middeleeuws Latijnse wereldlijke lyriek, maar een *repertorium musicum* met voor muzikale voordracht bruikbare stukken. Dat het muzikale aspect een centrale plaats inneemt blijkt onder andere uit het feit dat de meeste toevoegingen eveneens het karakter van muziekstukken hebben. Toch is de Codex Buranus ook weer geen echt muziekhandschrift, waarin een (meerstemmige) melodie, op lijnen, alle aandacht krijgt en de tekst een zo ondergeschikte rol speelt, dat men zich vaak tot het afschrijven van één strofe beperkte. Bovendien bevat de verzameling ook niet-zingbare gedichten in de vorm van de metrische verzen, die als invoegingen in een liederenverzameling een literair-historisch unicum zijn. Aan de andere kant is de codex door de thematische indeling en de didactische verzen tevens een levensleer, een boek met levenswijsheden. De verzen fungeren als scheiding tussen de inhoudelijk bijeenhorende liedgroepen, maar vooral als 'commentaar' op de voorafgaande liederen of soms zelfs als ontkenning van de uit de liedteksten naar voren komende levensvisies. Deze didactische functie verklaart volgens Vollmann de opname van zo contrasterende thematiek als de beschrijving van de geslachtsdaad (CB 72) en de waarschuwing tegen onkuisheid (CB 29); in een middeleeuwse *Levensleer* past ook de weergave van 'het verkeerde', dat hier vervolgens door moralistische *Versus* wordt gecorrigeerd.[109] Naar zijn mening kon de verzameling *ook* als liedboek voor eenstemmige zang dienen, maar blijkt uit de ingevoegde *Versus*, het veelvuldig ontbreken van muzieknotatie en de doordachte inhoudelijke opzet, dat dit niet het enige, en wellicht niet eens het hoofddoel van de verzameling kan zijn geweest.[110] Uit de diverse en soms schijnbaar tegengestelde aspecten van de Codex Buranus leidde Vollmann af, dat deze noch simpel als muziekhandschrift noch als boek met wereldlijke dichtkunst, noch als levens- of liefdesleer te typeren is, hoewel de codex wel elementen van al deze genres bevat. Bij het samenvoegen van dergelijke ongelijksoortige teksten liet de redacteur zich mogelijk leiden door een esthetisch georiënteerde verzamelaarsdrang. Uit de onregelmatigheden in de onderverdeling blijkt dat de redacteur soms zijn 'systeem' doorbrak om een beschikbare tekst op te kunnen nemen. De motivatie voor deze

[107]Bernt 1992, 6.
[108]Wachinger 1985, 288 ff.
[109]Vollmann 1987, 909-12; voortgaand op het karakter van de 'moralische Enzyklopädie' opperde Vollmann vervolgens, dat men het totaalplan (Gesamtplan) van de Carmina Burana *ook* onder het aspect van de zeven hoofdzonden zou kunnen lezen, ondersteund door de *Versus*, zoals men in de middeleeuwen ook de *Metamorfosen* van Ovidius -tegen de letterlijke betekenis in- door allegorese kon omduiden tot een deugden- en wijsheidsleer in de *Ovidius moralizatus*. Cf. Knapp 1994, 422: 'Man hat sogar die Vermutung geäußert, die Illustration der sieben Todsünden sei der Leitfaden der Sammlung gewesen. Das kann hier nicht nachgeprüft werden.'
[110]Vollmann 1995 (MGG), 456; cf. Lipphardt 1952 (MGG), 853.

verzamelijver was wellicht toch de liefde voor de dichtkunst en de daaruit voortkomende wens van een groep clerici om de Latijnse poëzie van de afgelopen eeuw, inclusief die van de eigen tijd en kring, te bewaren, in een periode waarin het Latijn vrijwel uitsluitend een wetenschappelijke en liturgische taal geworden was en de (niet-religieuze) dichtkunst zich bijna alleen nog van de volkstaal bediende.[111]

De opdrachtgever en zijn kring

O. Schumann typeerde de Codex Buranus als weliswaar geen prachthandschrift, maar wel een goed voorbeeld van verfijnde middeleeuwse boekkunst: zorgvuldig geschreven en met mooie initialen en miniaturen gedecoreerd. Het handschrift kan alleen al daarom niet een 'vagantenliedboek' geweest zijn, bedoeld om rondtrekkende clerici op hun tochten te begeleiden: voor een boek dat aan de gevaren van een zwervend bestaan was blootgesteld, zou men zich niet zo veel moeite getroost hebben. Eerder was het een bloemlezing, gemaakt in opdracht van een vermogende liefhebber, ontstaan in het scriptorium van een klooster of domkapittel en van vooraf aan bestemd voor een rustig bestaan in de klooster- of kapittelbibliotheek. Schumann typeerde de opdrachtgever als een bibliofiele abt, kanunnik of bisschop uit een adellijk geslacht, die vreugde beleefde aan zowel de ridderlijke minnezang als de dichtkunst van de clerici; een man van het kaliber van Wolfger van Aquileia of domheer Manesse.[112]
De verzameling duidelijk bedoeld voor een (literatuur)kenner: voor een werkelijk begrip en en een optimale waardering van een deel van de gedichten was geleerdheid en scholing een noodzakelijke voorwaarde. Dit kennerschap beperkte zich tot een betrekkelijk kleine toplaag onder de clerici, een elite die ook met alle religieuze en kerkelijke zaken vertrouwd was. Dergelijke hoge geestelijke heren beschikten tevens over de netwerken die het hen mogelijk maakten de benodigde voorbeelden (teksten en melodieën) uit diverse delen van Europa te laten komen. Bovendien moest de opdrachtgever van een dergelijk prestigieus boek kunnen beschikken over een schrijfatelier met de noodzakelijke specialisten, voor het optekenen en rubriceren van de teksten en neumen, voor de decoratie en de miniaturen.[113]
Bij zijn bespreking van het handschrift in 1967 merkte B. Bischoff een aantal zaken op over teksten die ca. 1230-60 aan het hoofdbestand werden toegevoegd. Zo is volgens hem het schrift van de rubricator van het aanvullende katern fol. 107-112, fol. VII, die misschien ook het wat boekmatiger tekstschrift van fol. 108^{v}, 8ff. schreef, in wezen een elegant brief- of oorkondeschrift. Een hierin opgeleide schrijver zou men rond 1250 eerder als bijvoorbeeld secretaris aan een geestelijk hof verwachten dan in een klooster als Benediktbeuern. Omdat een strikt kloosterlijke omgeving op grond van het schrift onwaarschijnlijk is, kan hij zich indenken dat het handschrift aan het hof van een de studenten welgezinde bibliofiele prelaat is ontstaan.[114]
In 1970 noemde Bischoff een mogelijke kandidaat voor deze prelaat: bisschop Heinrich van Seckau (of zijn voorganger Karl), voornamelijk op basis van het prijslied op Heinrich (CB 6*, na 1250 ingevoegd), dat de Marner in diens opdracht schreef voorafgaande aan Heinrichs verkiezing tot bisschop in 1232. De Marner was ook de dichter van CB 9* (tegen 1250 toegevoegd), een satirische polemiek tegen de nieuwe bedelorden, waarin de reguliere koorheren en de Norbertijnen daarentegen - orden die de regel van Augustinus volgen- geprezen worden. Het Domkapittel van Seckau nu bestond uit Augustijner koorheren, reguliere kanunniken die de regel van de kerkvader Augustinus hadden aangenomen. Bischoff wees verder nog op het Paasspel CB 15* (ook een latere aanvulling), dat in

[111]Vollmann 1989, 365 f.; cf. Knapp 1994, 421 f. en 1989, 329 (recensie van CB Vollmann 1987).
[112]Schumann 1930, 72* f.
[113]Cf. Müller 1979, 181; CB Laistner-Brost/Bulst 1974[5], 216 f.: Zo had in de 11^{e} eeuw de jonge vorst Heinrich III, nog voor zijn troonsbestijging in 1039, Magister Ebo van Worms verzocht om liederen voor hem te verzamelen, wat blijkt uit een brief van meester Ebo aan Heinrich, dat hij diens wens om 'Modi' (liedmelodieën-met-teksten in sequensvorm) samen te stellen, nog niet had kunnen vervullen. Deze meester Ebo wordt daarom wel genoemd als mogelijke verzamelaar van de *Cambridge liederen*, die in deze periode in het Duitse Rijnland in de omgeving van het Salische hof werden bijeengebracht. Cf. Erb 1976, 635.
[114]Bischoff 1967, 15-17; Cf. Parlett 1986, 21: 'Since the codex seems to have been in the hands of students very soon thereafter and since a monastic environment seems improbable because of the script, one would think that the manuscript was compiled at the court of a prelate who was a lover of fine books and a patron of students.'

nauwe relatie staat tot het oudere Paasspel uit Klosterneuburg (Stiftsbibl. CCL. 574, ca. 1200), eveneens een Augustijner koorherenstift.[115]
Het polemische gedicht van de Marner, dat alleen in de Carmina Burana is overgeleverd, richt zich vooral tegen de 'novitas' van de opkomende bedelorden: de 'fratres minores et maiores', de Franciscanen of Minderbroeders en Dominicanen of Predikheren. Deze nieuwe bedelorden waren zo impopulair bij zowel de seculiere clerus als de reguliere monniken, dat ze in de 13e en 14e eeuw aanleiding gaven tot een heel genre van satires.[116] De behoudende stem van de Augustijnen tegen de dreiging van nieuwe kloosterorden klinkt ook al door in een ouder gedicht in het hoofdbestand van de Carmina Burana, CB 39, dat eveneens een unicum is. De anonieme dichter van deze 'priesterleer' levert kritiek op de uitwassen van zijn tijd: de verdorven wereldlijke en geestelijke leiders, de verwereldlijkte bisschoppen en abten, tenslotte de verslapte religieuze orden. De oude kloosterorde van de 'zwarte monniken' (Benedictijnen/Cluniacenzers) is laks geworden in het navolgen van de regel, maar nog erger is de nieuwe orde van 'witte monniken', die zich in het wit kleden, maar goddeloos zijn in hun denken (*sensibus prophani*) en zich '*Norpertini*' noemen en geen '*Augustini*'. Velen van hen zijn slechts broeders ('*fratres*'), maar laten zich als *Patres* vereren. In hun witte gewaden zijn zij er trots op iets nieuws uitgevonden te hebben: '*in cano vestimento / novo gaudent invento*'. Deze kritiek richt zich op de orde der Norbertijnen of Premonstratenzers, gesticht in 1121 door Norbert van Xanten (†1134), die zich in 1120 met leerlingen in Prémontré vestigde, waar de nieuwe gemeenschap de regel van Augustinus aannam en tot een eigen orde uitgroeide. Norbert zelf speelde later een actieve rol in het religieuze en politieke leven van zijn tijd, als aartsbisschop van Magdeburg, kanselier voor Italië en voorvechter van de pauselijke hervormingsbeweging. Omdat de Norbertijnen hier als noviteit worden opgevoerd, moet het gedicht nog in de 12e eeuw ontstaan zijn, misschien in de tijd van Frederik Barbarossa. Het maakt in de verzameling deel uit van een groep teksten gericht tot priesters en bisschoppen, die de titel draagt '*De Ammonitione Prelatorum*', 'vermaning aan de prelaten': CB 33 tot en met de afsluitende Versus CB 40. Deze groep met vermanende leerstukken voor de priesterstand wordt in het handschrift gevolgd door een reeks satirische gedichten, die de hebzucht van de Romeinse curie hekelen (CB 41-45, beginnend met twee Rome-satires van Walter van Châtillon).[117]
D. Schaller vatte in 1983 het standpunt van Bischoff als volgt samen: Als het milieu waarin een dergelijk tekstcorpus bijeengebracht werd, is een geestelijk hof aannemelijker dan een kloosterscriptorium of een kring van rondtrekkende zangers: de oudere voorstelling van het 'liedboek van een vagant' is opgegeven.[118] Ook B. Wachinger nam in zijn studie naar de Duitse strofen van de Carmina Burana de hypothese van Bischoff omtrent het 'institutionele kader' voor het ontstaan van het handschrift over: 'Anlage und Repertoire sind am ehesten an einem Bischofshof mit Beziehungen zu einem Augustinerchorherrenstift vorstellbar.'[119]
Volgens G. Bernt lijkt het erop dat de Codex Buranus in zijn opzet de gehele omvang van de aan het hof, in de school en in de kerk van een bisschop beoefende, niet-liturgische dicht- en zangkunst moest omvatten, inclusief geestelijke spelen.[120]
Naar de mening van G. Steer echter is het waarschijnlijker dat de Codex Buranus in het scriptorium van een koorherenstift is ontstaan dan in de kanselarij van een bisschop of een 'bibliofiele prelaat', zoals Bischoff meende.[121] Volgens Steer past de verzameling weliswaar niet in de 'kloosterlijke omgeving' van een Benedictijns klooster als Benediktbeuern, maar wel in die van een Augustijner koorherenstift, waarmee de Codex Buranus volgens Bischoff in nauwe verbinding staat. Steer localiseerde dit Augustijnse klooster in Neustift bij Brixen in Zuid-Tirol. De orde der Augustijner koorheren was naar zijn mening de enige middeleeuwse orde 'uit wier mentaliteit een verzameling als de Carmina Burana (met al haar toevoegingen) kon ontstaan', want het was een orde, die zich niet van

[115]Bischoff 1970, XI-XII; zie boven: localisering.
[116]Kühne 1991. Cf. Rigg 1986, 368 f.
[117]CB II.1 1930, 50 ff.; CB Vollmann 1987, 959 ff.
[118]Schaller 1983, 1514.
[119]Wachinger 1985, 277.
[120]Bernt 1974, 839, 853.
[121]Steer 1983, 15-17; zie boven: localisering. .

de wereld afsloot en die naast geestelijke steeds ook wereldlijke muziek heeft beoefend.[122] Steer acht het niet uitgesloten, dat het handschrift op bestelling vervaardigd werd in een kloosterscriptorium, in opdracht van een 'liefhebber' van Latijnse en ook Duitse liederen van buiten het klooster. Maar het grote aantal schrijvers en de aard van de aanvullingen, die in hoofdzaak religieus van inhoud zijn, doet hem vermoeden dat de codex - om onbekende redenen - vervolgens in het klooster gebleven is.
In 1995 omschreef B.K. Vollmann het milieu waarin de Codex Buranus mogelijk tot stand is gekomen als volgt: de zorgvuldig geschreven en met afbeeldingen gedecoreerde codex dankt zijn ontstaan aan de literaire en muzikale interesses van gecultiveerde clerici; op die kringen zijn het verzamelen en ordenen van de Carmina en het verlenen van de schrijfopdracht terug te voeren. De opdrachtgever moet, ook volgens Vollmann, een liefhebber van muziek en van zowel Latijnse als Duitse poëzie zijn geweest.[123]

Carmina Burana: plaats in een traditie

De gedichten van de Carmina Burana laten zien dat hun auteurs de Latijnse taal beheersten en de antieke dichters kenden, dat ze met de bijbel en de liturgie, maar ook met kerkelijke gebruiken en misstanden vertrouwd waren. Hetzelfde moet hebben gegolden voor het publiek dat deze liederen beluisterde en voor de opdrachtgever die ze liet verzamelen. Het was de dichtkunst van een literair (en muzikaal) geschoolde geestelijke elite, wat alleen al blijkt uit de keuze van het Latijn als medium.[124]
De Latijnse dichtkunst, zowel de geestelijke als de wereldlijke, was gemeengoed van de in het Latijn geschoolden, de clerus in de breedste zin. Hun dichtkunst had een internationaal karakter, gebaseerd op de gemeenschappelijke cultuurtaal van deze stand, gebonden aan de boven-regionale instituten van kerk en school.[125] Toch moet de wereld van de clerici niet te streng gescheiden worden van die van de gecultiveerde leken. De hoge geestelijkheid was veelal van adellijke afkomst en hun banden met familie en adelstand waren vaak veel sterker dan die met de geestelijke stand van domkapittel of klooster.[126] Bisschoppen en abten oefenden tevens hoge wereldlijke functies uit, als bestuurders en raadgevers van vorsten. Verder ontvingen zowel kinderen van vorsten en edelen, die niet voor de geestelijke stand waren voorbestemd, als ook vrouwen aan de adellijke hoven onderricht in het Latijn, en waren ook zij in meer of mindere mate in staat Latijn te lezen of voorgedragen gedichten te begrijpen.[127] Lagere clerici waren als secretaris, schrijver of leraar in dienst van een adellijk hof en rondtrekkende dichters en zangers als de Marner dichtten en zongen zowel in hun moedertaal als in de op school geleerde Latijnse 'vadertaal', naar gelang de wensen van de opdrachtgever. De epiek en *Minnesang* in de volkstaal vonden niet alleen bij de ridderlijke stand gehoor, maar ook aan de hoven van de geestelijke heren. Zo blijkt uit de reisrekeningen van bisschop Wolfger van Passau, dat hij daags na de feestdag van Sint Martinus, op 12 november 1203, aan de *cantor* Walther von der Vogelweide vijf goudstukken schonk voor de aanschaf van een bontmantel of pelsrok (*pro pellicio*). Het bisschoppelijk hof van Passau, dat in nauwe relatie stond tot het hertoghof van Wenen, wordt ook in verband gebracht met het ontstaan van het *Nibelungenlied* rond 1200.[128]
De opname van Duitse strofen in de Latijnse verzameling van de Carmina Burana geeft blijk van een tweetalige muziekpraktijk in clericale kringen in de vroege 13e eeuw, maar gemengde Latijns-Duitse gedichten komen eerder al voor in de 11e-eeuwse 'Cambridge Liederen' uit het Rijnland. Daar bloeide een liedkunst op waarin ook liefdesliederen een plaats hadden.
De verzameling werd rond 1050 in de omgeving van Keulen, Trier of Spiers samengesteld, in relatie tot het Salische keizerhof, maar is overgeleverd in een 11e-eeuws afschrift in Cambridge, afkomstig uit St.Augustine in Canterbury: de *Carmina Cantabrigiensia* of 'Cambridge Songs'.[129] De Cambridge-

[122]Cf. Knapp 1994, 407: [...] een Augustijner koorherenstift, waar enerzijds een zekere 'Weltoffenheit' de redacteur(s) niet op stukken van geestelijke inhoud vastlegde, anderzijds de brede invloed van de liturgische lyriek sterker werkzaam was dan in andere orden.
[123]Vollmann 1995, 455, 457.
[124]Cf. Müller 1979, 180 f.
[125]Schumann 1930, 87*.
[126]Kuhn 1959, 54 f.
[127]Bischoff 1967, II, 1.
[128]Zie onder.
[129]Cambridge UL Gg 5,35, fol. 432r-441v.

verzameling omvat 47 Latijnse en 2 Latijns-Duitse liederen, die alle voor muzikale voordracht zijn bestemd en gedeeltelijk ook van neumen of melodie-namen (bv.'*Modus Florum*') zijn voorzien. Wellicht is hier het repertoire van een Latijnse liedzanger overgeleverd. De kern van de collectie vormt waarschijnlijk een oudere verzameling van geestelijke en wereldlijke sequentiae, aangevuld met liederen van zeer verschillende thematiek en herkomst (Duitsland, Frankrijk, Italië). Evenals de Codex Buranus bevat deze bloemlezing antieke verzen naast middeleeuwse liederen, strofenliederen naast sequenties, klaagzangen, prijsliederen, lente- en liefdesliederen (ten dele uitgewist door een latere censor) en ook al een parodie. Het accent valt hier echter nog op religieuze liederen, bijvoorbeeld gezangen voor Pasen en een lied voor het feest van St.Cecilia, de patroonheilige van de muziek en de muzikanten.[130]
De Codex Buranus dateert van bijna twee eeuwen later en bevat vooral gedichten uit de bloeitijd van de Latijnse lyriek, de tweede helft van de 12e en het begin van de 13e eeuw. De verzameling is meer dan viermaal zo omvangrijk en heeft een bijna geheel wereldlijk karakter, met het accent op liefdesliederen. In het hoofdbestand zijn geen religieuze liederen opgenomen, wel aan het eind een Kerstspel. De 13e eeuw was de grote periode van de poëtische bloemlezingen: verzamelingen Latijnse liederen en gedichten, die meestal naar inhoudelijke en formele criteria waren aangelegd en geordend. Naast de Carmina Burana zijn dit onder andere de liederenverzamelingen in St.Omer (Cod. 351), Oxford (Bodl. Add. A 44) en Florence (Med.Laur. Pl. 29,1). Ook de 'Arundel-verzameling' in Londen (BL Arundel 384, fol. 232r-237r), die in de tweede helft van de 14e eeuw in een Engels handschrift werd opgetekend, moet als collectie uit de vroege 13e eeuw stammen, omdat ze uitsluitend liederen uit de laat-12e en vroeg-13e eeuw bevat. De verzameling van 28 liederen is onderverdeeld in drie secties: eerst 17 liefdesliederen, dan 7 religieuze gedichten (lofzangen op Christus en Maria), tenslotte moreel-satirische liederen: 3 satires tegen de hogere clerus en een prijslied op een Engelse prelaat. De liefdesliederen worden toegeschreven aan Petrus van Blois en vier daarvan (nr. 4, 8, 10, 14) zijn ook overgeleverd in de Carmina Burana (CB 67, 83, 72, 108).[131] De Carmina Burana onderscheidt zich niet alleen door de veel grotere omvang van de andere Latijnse liedverzamelingen met wereldlijk repertoire, maar vooral door de zelfstandigheid van de liederenverzameling. De Codex Buranus is een liedboek, geheel gewijd aan dit liedrepertoire: Codex Buranus en *Carmina Burana* vallen samen. Deze wereldlijke liederencollectie is geen onderdeel van een groter geestelijk gezangenboek of meegebonden in een een miscellanea-handschrift met teksten van diverse aard, zoals bij de andere verzamelingen het geval is. De codex is daarmee het oudste ons overgeleverde wereldlijke liedboek in de strikte zin van het woord, omdat andere liedverzamelingen geen codicologische eenheid vormen. Het zelfstandige en representatieve boek-karakter van de Codex Buranus wordt nog versterkt door de decoratie en de miniaturen die een aantal thema's uit de collectie illustreren.[132]

Gebruik en Nachleben
Als geïllustreerd wereldlijk Latijns liederenhandschrift blijft de Codex Buranus een unicum: het handschrift lijkt geen traditie of type te volgen en vormt zelf ook niet het beginpunt van een traditie in literair genre of boekkunst. Dit geldt ook voor het in de codex overgeleverde liedcorpus: voor ongeveer drie/vijfde deel van de Carmina Burana (149 van de 254 stukken) is tot op heden de clm 4660 de 'codex unicus', de overige twee/vijfde van de stukken zijn zeer ongelijkmatig ook elders overgeleverd, door een of meer (tot over de 60) handschriften. Toch is er geen aantoonbare relatie tussen de tekstoverlevering van deze stukken in de Carmina Burana en die in de parallel-handschriften. W. Bulst verwoordde het in zijn recensie van het derde deel van de kritische editie als volgt: 'Keine der über 490 als 'Textquellen' [in CB I,3, p. 213-19] aufgeführten Handschriften war nachweislich

[130]Bernt 1974, 857; idem 1983, 1517 f.; Langosch 1964, 143; cf. *The Cambridge Songs*, ed./transl. J.M. Ziolkowski, New York/London 1994 .
[131]Cf. Vollmann 1989, 366; Langosch 1968, 338; Szöverffy 1992-4, III, 489: Poetry collections, 252: Arundel-verzameling: ms. in present form not complete, early 13th. C. collection of 25 lyric verses: 16 love songs, 5 religious, 3 moralistic-satiric songs, 1 panegyric.
[132]Cf. M. Huglo, recensie CB Korth-Clemencic 1979 in *Latomus* 42 (1983), 173 f.: 'Le manuscrit des chansons latines provenant d'Ottobeuren [sic!...] est le plus ancien chansonnier au sens propre du terme, puisque les deux autres recueils de chansons [...] ne constituent pas une unité codicologique propre.'

einem der Schreiber des clm 4660 vorgelegen oder ist auf ihn zurückzuführen.'[133] In de woorden van G. Bernt: 'Die Carmina Burana haben als Sammlung bis zur modernen Zeit keine erkennbaren Spuren hinterlassen.'[134]
Mogelijk is er wel een selectie uit de verzameling gekopieerd, nog in de periode voor de verschillende toevoegingen. Zo duidde Bischoff althans het spitse teken ^, dat naast de beginregel van een groot aantal liederen, aan de buitenrand, is geplaatst: om teksten aan te geven die afgeschreven moesten worden.[135] Ook Schumann had deze mogelijkheid al geopperd, maar volgens hem kon een liefhebber ook op deze manier de teksten die hem het meest aanspraken hebben gemarkeerd. In totaal zijn 57 teksten van zeer verschillende vorm en inhoud van dit teken voorzien. Andere vergelijkbare notities in de marge zijn het woord 'Nota' en een verwijzende hand.[136]
Over de vroege geschiedenis van de Carmina Burana is niets bekend. Schumann poogde uit de huidige staat van de codex Clm 4660 een aantal gegevens af te lezen over deze vroege geschiedenis en het gebruik van het handschrift. Het werk aan het handschrift is niet geheel voltooid en naar het lijkt zijn de katernen aanvankelijk ook niet ingebonden. Wel werd de verzameling met tal van 'unorganischen Nachträgen' uitgebreid, tot in de 14^{e} eeuw. Het handschrift moet in deze eerste periode zwaar geleden hebben, want een corrector (k^1) zag zich (kort na 1300) genoodzaakt het sterk afgesleten schrift op veel plaatsen te vernieuwen, vooral op de folia 42^{v} en 98^{v}. Schumann concludeerde hieruit dat de achter deze bladzijden ontbrekende katernen ook toen al verloren waren, evenals de andere nu ontbrekende delen. Deze corrector heeft het hele handschrift grondig nagezien en volgens Schumann is het niet onwaarschijnlijk dat hij het ook, vermoedelijk voor het eerst, heeft laten inbinden, waarbij de blijkbaar sterk beschadigde randen bijgesneden moesten worden. Ook na de Middeleeuwen moet de verzameling nog talrijke gebruikers gehad hebben; in ieder geval bleek het in de 18^{e} eeuw noodzakelijk de boekband te vernieuwen. Dit gebeurde, zoals de gebruikte leerstempels aantonen, in het klooster Benediktbeuern, waar de codex in 1803 werd ontdekt, al dan niet in de 'Geheimbibliothek' met verboden werken.[137]
Vollmann vermoedde daarentegen dat de codex zelf vanaf de vroege 14^{e} eeuw nauwelijks meer ter hand genomen is, omdat na de laatste toevoegingen en de verbeteringen van corrector k^1 aanwijzingen voor gebruik van het handschrift ontbreken. We weten daarom ook niet waar het manuscript de eeuwen overleefde, of het lang op zijn plaats van ontstaan bleef of al snel begon rond te zwerven. Enkel het tweemaal inbinden van het handschrift, eerst nog in de Middeleeuwen en dan weer in de 18^{e} eeuw in Benediktbeuern, getuigt van een zekere interesse voor de inhoud. Dat het in de codex verzamelde liedgoed geen aantoonbare verdere invloed of navolging heeft gehad, kan zijn oorzaak hebben in de periode van ontstaan, de eindfase van de wereldlijke Latijnse liedkunst. In de latere middeleeuwen kon men bovendien de muzieknotatie in lijnloze neumen niet meer ontcijferen. Het handschrift verloor hierdoor zijn waarde voor de muzikale uitvoeringspraktijk, op het moment dat de melodieën niet meer gekend en herkend werden. Daarnaast schijnt echter ook, aldus Vollmann, het publiek voor deze *Carmina* uitgestorven te zijn, die specifieke laag van gecultiveerde en zowel in

[133]Uitgezonderd misschien de drie hexameters van CB 223, die exact zo in het handschrift Vorau Cod. 33 voorkomen; W. Bulst, recensie CB I.3 in *Gnomon* 44 (1972), 462.
[134]Bernt 1978 (Verfasserlexikon I), 1185: VI. 'Wirkungsgeschichte'.
[135]Bischoff 1967, 16; idem 1970 (CB I.3): 'Nachträge und Berichtigungen zu Teil 1 und 2 des Textes': bij CB 175 (*Pre Amoris tedio*): 'Am Rande '*non scrip*<tum?>' ist jedenfalls in Zusammenhang mit der Abschrift von Gedichten aus dem Codex zu verstehen'; bij CB 178 ('Volo virum vivere viriliter'): 'Am Rande '*non* <scriptum?>' wie neben CB 175.'
[136]Schumann 1930, 66* ff.: 'Die Korrekturen': corrector k1 heeft het woord 'Nota' geplaatst bij het begin van CB 31, 33, 35, 50, 164 (op twee plaatsen) en 166, en verder op een andere plaats bij CB 6, 62; volgens Schumann is niet na te gaan waarom juist deze plaatsen k1 opmerkelijk leken. 'Sonstige Zeichen': het spitse teken ^ bij het begin van de volgende teksten: 22 moreel-satirische gedichten (van de 55): CB 21-29, 33, 35, 39, 41, 43-46, 48-51, 54; 32 liefdesliederen: CB 56, 80-82, 85, 87, 90f., 93-96, 124-27, 130f., 135, 139, 141-43, 157, 162, 172, 174, 177, 179f., 184f.; 3 drinkliederen: CB 216f., 219. De verwijzende hand komt vier keer voor: bij de strofe 'Das istis das aliis' van CB 42 (fol. 10^{r}), bij de strofe 'Eius uultus' van CB 70 (fol. 27^{v}), bij het begin van CB 49 (fol. 14^{r}) en CB 123 (fol. 51^{v}). Volgens Schumann is de betekenis van deze tekens niet te achterhalen: mogelijk heeft een liefhebber zo de teksten gemerkt, die hem bijzonder bevielen, mogelijk moesten ze afgeschreven worden.
[137]Schumann 1930, 81*., zie boven: II,2.

Latijnse als Duitse dicht- en liedkunst geïnteresserde clerici, door en voor wie de verzameling werd samengesteld. De laatste toevoegingen uit de 14e eeuw (CB 1* en 7*: het begin van het Johannes-evangelie in Duitse vertaling en een gebed tot St.Erasmus waarvoor een liefdeslied werd geschrapt) laten dan ook niets meer blijken van de geest waaruit de verzameling was ontstaan.[138]
Het echte 'Nachleben' van de Carmina Burana begon pas in de 19e eeuw, na de ontdekking van het handschrift in 1803. Freiherr Von Aretin zag meteen de buitengewone waarde van zijn 'vondst' in en de eerste publicaties van gedichten uit de verzameling volgden kort daarna. De receptie van de liederenverzameling uit Benediktbeuern verliep in twee richtingen. Aan de ene kant gaf de bestudering van de liedteksten de aanzet tot het wetenschappelijk onderzoek van de wereldlijke Latijnse lyriek van de middeleeuwen. Aanvankelijk beperkte de belangstelling zich tot deze kring van Duitse literatuur-wetenschappers, maar geleidelijk aan raakte door de talrijke vertalingen en bewerkingen van de liederen een breder publiek bekend met deze 'andere' middeleeuwen. De toonzetting van een select aantal liederen door Carl Orff (in 1937) 'vertaalde' de klank van deze profane middeleeuwse gezangen voor een modern gehoor, terwijl de inhoud van de gekozen liederen tijdloos blijkt en ook nu nog een groot publiek aanspreekt. De door Schmeller in 1847 gekozen titel *Carmina Burana* wordt meestal onmiddellijk met de cantate van Orff geassocieerd, die tot de muziek-klassiekers van deze tijd behoort. Vooral door Orff zijn de Carmina Burana 'zum lebendigen Kulturgut der Gegenwart geworden'.[139]
Als illustratie van de plaats van de *Carmina Burana* in het culturele leven van de huidige tijd kan een greep uit de 'Carmina Burana-evenementen' van de afgelopen jaren dienen. Toen Riccardo Chailly in 1988 voor het eerst het Koninklijk Concertgebouworkest dirigeerde in de Eurovisie-Kerstmatinee, stonden de Carmina Burana van Orff op het programma, in een voorbespreking 'nog steeds een van de populairste werken uit het klassieke repertoire' genoemd.[140] In de hoogtijdagen van de housemuziek-rage stond een house-versie van het lied 'O Fortuna' van Orff in de hitlijsten, die echter wegens bezwaren van de erven Orff uit de handel moest worden genomen.[141] Willem Wilmink vertaalde de Latijnse Orff-cantate voor een Nederlands gezongen uitvoering, die op 11 mei 1996 in Enschede in première ging.[142] Het *Barbican Centre* in Londen herdacht eind 1996/begin 1997 het 150-jarig bestaan van Schmellers eerste editie (1847) en de naam 'Carmina Burana': met een interactieve tentoonstelling en een programma met muziek, poëzie, film, optredens en lezingen.[143] In de zomer van 1997 was in de schouwburg van Arnhem 'het spektakelstuk Carmina Burana' te zien, uitgevoerd door de dansgroep 'Introdans'.[144] In het programma van de 'documenta-zomer', neven-evenementen georganiseerd ter gelegenheid van de tiende *Documenta* in Kassel, de grote vijfjaarlijke moderne kunst manifestatie, was op 12 juli 1997 ook een 'Orff-Spektakel' opgenomen: Orffs 'Carmina Burana' opgevoerd op de weide voor het slot Wilhelmshöhe, met een monumentale enscenering en een fantastisch toneelbeeld van 22 meter hoog, dat door 'Feuerzauber und Großprojektionen illuminiert wird.'[145] Dit 'spektakel voor ogen en oren' verlicht door projecties lijkt meer in overeenstemming met het muziektheater, het *Gesamtkunstwerk*, dat Orff met zijn 'scenische cantate' begeleid door 'magische beelden' voor ogen

[138]Vollmann 1987, 904 f.: 'Wirkung'.
[139]Vollmann 1987, 905. Michel Hofmann, die Orff adviseerde bij de tekstkeuze en de Latijnse teksten in het Duits vertaalde, omschreef in zijn 'Nachwort' bij het tekstboek van Orrfs compositie de aantrekkingkracht van de liederen voor deze tijd als volgt: 'Was darin zeitgebunden war, ist tot; was aber auch heute noch mit überraschender Frische und Kraft den Hörer und Leser anspricht, lebt aus einer unverwüstlichen Daseins- und Weltbejahung, die über alle Jahrhunderte hinweg eine Brücke schlägt zur Lebensstimmung unserer Gegenwart.[...] Kraft, Schwung und Lebenslust sprengen die zeitbedingten Tarnungen und strömen auf uns über.'; M. Hofmann, *Textbuch* CB-Orff 1937, 46 f., opgenomen in: Dangel-Hofmann 1990, 194 f. Volgens de mediëvist Wolfgang Maaz heeft Carl Orff met zijn 'Cantiones profanae' naast Umberto Eco wel het meest doorslaggevend het populaire middeleeuwen-beeld van de 20e eeuw bepaald; recensie van Dangel-Hofmann 1990, *Mittellateinisches Jahrbuch* 26 (1991), 352-55.
[140]Cf. Leo Samama, in *NRC-Handelsblad* van 23-12-1988.
[141]uit mijn geheugen.
[142]zie de flaptekst van: W. Wilmink, *Carmina Burana: orffs keus vertaald*, Enschede 1996 en de recensie in *NRC-Handelsblad* van 26-7-1996 door Marjoleine de Vos.
[143]Aankondiging in *De Volkskrant*, agenda van 19-12-1996. De vier lezingen werden in 2000 gebundeld onder de titel: The *Carmina Burana*: Four Essays.
[144]Dansvoorstelling door 'Introdans'/ Ed Wubbe, advertentie in *NRC-Handelsblad*, 25-4-1997.
[145]in *art spezial*: documenta 10, 6/1997, 'Veranstaltungen', p. 10.

had dan de tegenwoordig gebruikelijke concertante uitvoeringen met alleen koor, solisten en orkest.[146] Het Utrechts Universiteitsblad deed op 23 oktober 1997 op de voorpagina verslag van de feestelijke opening van het nieuwe 'Educatorium' door minister Ritzen: een waar spektakel met echt vuurwerk, rook, vioolmuziek en tromgeroffel, waarbij het publiek 'archaïsch aandoende figuren in de nevel [kon] ontwaren, die zich op hoge stelten naar beneden bewogen en uiteindelijk vergezeld werden van een fraai uitgedoste diva die met luid schallende stem een van de liefdes-liederen uit de Carmina Burana ten gehore bracht.'
De NRC berichtte op 11 januari 2006 over het Eurosonic-festival in Groningen, waar de Duitse popmuziek centraal stond. De metalgroep Corvus corax zou die avond in de Martinikerk het festival openen: compleet met koor en orkest brengen zij een bewerking van de klassieke Carmina Burana, die hun wortels hebben in de middeleeuwen.

[146]Zie de volledige titel van Orffs cantate: *Carmina Burana: Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (Lieder aus der Benediktbeurer Handschrift: Weltliche Gesänge für Soli und Chor mit Begleitung von Instrumenten und mit Bildern), Mainz 1937. Cf. J.M. Stein, 'Carmina Burana and Carl Orff', *Monatshefte* 69 (1977), 121-30; W. Thomas, ''Trionfo' oder Konsum? Werkidee und Rezeptionspraxis von Carl Orffs 'Carmina Burana'', *International Journal of Musicology* 1 (1992), 245-72: 'Carl Orffs *Carmina Burana* tellen wereldwijd tot de meestgespeelde werken van de muziek van de 20e eeuw'; de auteur geeft een overzicht van de diverse uitvoeringen en plaatopnamen, gebruik en misbruik van Orffs compositie.

HOOFDSTUK TWEE
BESCHRIJVING VAN HET HANDSCHRIFT EN DE MINIATUREN

1. Beschrijving van het handschrift

De codex Clm 4660 is een boek van handzaam formaat in een met bruin leer overtrokken band, voorzien van blinddruk-ornamenten in late barokstijl (18e eeuw), die ook op andere boekbanden uit het klooster Benediktbeuern voorkomen.[147]

De bladen en katernen
Het handschrift in zijn huidige vorm bestaat uit 112 perkamentbladen van 25 bij 17 cm, die aan drie zijden zijn bijgesneden en oorspronkelijk groter waren. Met de door Meyer ontdekte 7 'fragmenta' van Clm 4660a komt het totale aantal bewaard gebleven bladen op 119. Het handschrift is in opzet samengesteld uit regelmatige katernen van vier dubbelbladen (*quaternia*). Het begin ontbreekt en het is onbekend hoeveel katernen hier verloren zijn gegaan. Toen de verzameling (her)ingebonden werd in een nieuwe band, was ze al onvolledig; een aantal katernen is daarbij bovendien op de verkeerde plaats terecht gekomen.
De oorspronkelijke volgorde van de bladen en katernen kan als volgt gereconstueerd worden. Fol. 43 tot 48 vormen met fol. 1 en 2 het eerste bewaard gebleven katern. Daarna volgen de bladen 3 tot 42, waar de tekst midden in de 62e strofe van CB 92 (Phyllis en Flora) afbreekt. Voor en na het enkele blad 49 zijn leemtes aan te nemen. Het volgende katern is op de verkeerde plaats ingebonden: fol. 73 tot 82, met het ingevoegde dubbelblad 76/77 (met de Trojegedichten CB 101 en 102). Hierop volgt een onvolledige katern: fol. 50 tot 56, waarvan meerdere bladzijden aanvankelijk leeg zijn gelaten en pas later opgevuld, en het blad voor fol. 56 is uitgesneden. Dan volgen vier complete katernen: fol. 57-64, 65-72, waarop fol. 83-90, 91-98 aansluit. Voor het laatste volledige katern fol. 99-106 ontbreekt tenminste een katern. Hierop volgen de 6 losse bladen 'fragmenta' I-VI, die hoewel ze door andere handen zijn beschreven, in liniëring en bladspiegel met het hoofdbestand van de codex in nauwe relatie staan. Het is aannemelijk dat in de jaren nadat het oorspronkelijke werk aan het handschrift was afgebroken, aan het einde naar behoefte bladen toegevoegd werden om verdere gedichten op te nemen. Afwijkend in perkamentsoort, formaat en liniëring is het laatste katern (fol. 107-112 en 'fragmenta' VII) dat jonger is en naar eigen plan opgezet, maar toch ook als aanvulling op het hoofdbestand geschreven werd. Dat de katernen van het onvoltooide handschrift aanvankelijk ongebonden circuleerden en vaak gehanteerd zijn, blijkt uit hun sterk vervuilde en afgesleten voor- en achterzijden, vooral op de plaatsen waar lacunes aan te nemen zijn. Vermoedelijk zijn de katernen pas voor het eerst gebonden in de 14e eeuw, in samenhang met het werk van corrector k^1, die ook het afgesleten schrift ophaalde, met name op de folia 42^v en 98^v. Daarbij zijn dan ook de blijkbaar sterk beschadigde randen van de bladen bijgesneden, maar zelfs nu zijn de randen van het perkament nog beduimeld.[148]
De reconstructie van de oorspronkelijke volgorde van de behouden gebleven delen van het handschrift kan aldus worden samengevat (met * voor zekere lacunes): *43-48,1,2; 3-42; *49*; 73-82; 50-55,*56; 57-72; 83-98; *99-106; I; II-IV; V-VI; 107-112,VII.

Het hoofd- of grondbestand van de codex wordt gevormd door de folia 1 tot 106, bladen van 25 cm hoog en 17 cm breed, die 22 regels tekst bevatten in een enkele kolom, met een ruime regelafstand van

[147]In vergelijkbare uitvoering bij verzamelband Clm 4567, bestaande uit twee delen (Regel en Leven van Benedictus uit de 13e eeuw en een Evangelistarium uit de 11e eeuw), die na 1736 werden samengebonden. Zie Glauche 1994, met p. VII; Klemm 1998, 121, nr 177.
[148]Reconstructie door Meyer en Schumann. Zie Meyer 1901; Schumann 1930, 6*, 31*-39*, 81*. Schumann kwam tot een totaal van 18 katernen: 14 van het originele tekstcorpus (t/m fol. 106), twee die nog tot het oorspronkelijke perkamentbestand van de verzameling behoren maar met toevoegingen gevuld zijn (fragmenta I en fr. II-IV), plus nog twee toegevoegde katernen: een naar voorbeeld van het hoofdbestand (fr. V-VI) en een afwijkend katern van kleiner formaat (fol. 107-112, fr. VII). Cf. Bischoff 1967, 5 f.; Glauche 1994, 300; Klemm 1998, 121.

8,5 mm, zodat er voldoende plaats over is voor muzieknotatie boven de tekst (zie onder). De liniëring is dun met inkt uitgevoerd en bestaat uit 22 horizontale lijnen met aan weerszijden ter begrenzing van het schrijfvlak een dubbele verticale lijn (8 mm afstand). De schriftspiegel is 18 bij 11 cm, tussen de binnenste verticale lijnen, waarbij de tekst soms doorloopt tot of voorbij de buitenste rechterlijn. De ruimte links tussen de lijnen is, als hoofdletterkolom, gereserveerd voor initialen. In verhouding tot het tekstblok zijn de marges, vooral de onder- en buitenmarges, ook nu nog aanzienlijk, en voor het bijsnijden door de boekbinder moeten de bladzijden er nog statiger uitgezien hebben.
Bij de opmaak van het blad is ernaar gestreefd de door liniëring gemarkeerde ruimte geheel te vullen. Daarbij is een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de presentatie van de metrische Versus en die van de ritmische liederen. De liederen openen met een grote gedecoreerde initiaal, waarvoor de tekst drie regels inspringt, en meestal is de rest van het eerste woord in kleine kapitalen geschreven. De verzen en strofen van deze ritmische gedichten lopen door over de regels, als bij proza, waarbij de verdere strofenindeling is gemarkeerd door kapitalen. Door middel van interpunctie wordt de onderverdeling in verzen (of grammaticale eenheden) aangegeven. Het laatste woord is vaak breeduit geschreven en waar de tekst eerder ophoudt, heeft men de regel uitgevuld met sierlijnen. De tekst van de liederen vormt zo een compact, aaneengesloten tekstblok. De doorlopende schrijfwijze is niet toegepast bij de metrische Versus, waar elk vers een eigen regel heeft gekregen, beginnend met een kleine gekleurde kapitaal. Meestal heeft het eerste vers een wat grotere kapitaal, slechts bij uitzondering een grote initiaal. De versregels zijn verschillend van lengte, maar waar het handschrift voltooid is, zijn de tekstregels aangevuld met golflijnen om toch zo veel mogelijk een aaneengesloten bladspiegel te verkrijgen.[149]

Het schrijfwerk is naar een thematisch indelingsplan opgezet en in een verzorgd schrift uitgevoerd door twee (mogelijk drie) verschillende schrijvers: h^1, (h^{1a}), h^2. Het schrift is in hoofdzaak het werk van twee schrijvers, die elkaar afwisselen; een derde hand is door Schumann, in navolging van Meyer, op slechts twee bladen (fol. 27, 28) geïdentificeerd. Het werk is zodanig onderling verdeeld, dat in de regel op de bladen waar de ene schrijver de tekst heeft geschreven, de andere de rubricering heeft ingevoegd.
De schrijfhanden zijn als volgt over de codex verdeeld. In de gereconstrueerde volgorde zijn de eerste vier katernen geschreven door h^1, terwijl de rubricering door verschillende handen is uitgevoerd. Nu opent h^1 het handschrift op fol. 43 in de laatste strofe van CB 1 en hij stopt aan het einde van het vierde katern, midden in de slotstrofe van liefdeslied CB 68: fol. 43-48, 1-26. Met het begin van het vijfde katern wordt zijn taak overgenomen door h^{1a}, die zeer verwant (identiek?) is aan h^1, die hier de rubricering heeft verzorgd: fol. 27^r-29^r,r. 4.
Deze schrijver wordt al snel afgelost door h^2, die zijn werk begint op de vierde regel van blad 29, bij de aanvang van een nieuw gedicht (CB 73, *Clausus Chronos*): fol. 29^r, r. 4 tot 41^v, r. 19, met rubricering door h^1. Midden in de 19^e regel van fol. 41^v neemt h^1 het schrijven, inclusief de rubricering, weer over, met een nieuwe strofe van het lange gedicht van Phyllis en Flora (CB 92, str. 45): fol. 41^v, r.19 tot 42^v, fol. 49. Hierna vult h^2 een lange aaneengesloten reeks katernen: fol. 73-82[150], 50-72, 83-95^r, terwijl h^1 aanvullingen heeft toegevoegd en de rubricering heeft verzorgd. Het hoofddeel wordt afgesloten door h^1, die hier zowel het schrift als de rubricering heeft uitgevoerd: fol. 95^v-106^v. Schrijver h^1 begint op fol. 95^v bovenaan met de laatste twee regels van het Latijns-Duitse menggedicht CB 218, vervolgt met het lied van de *Ordo Vagorum* CB 219 en vult dan het katern tot en met fol. 98^v, waar CB 226 midden in de tekst afbreekt, omdat het volgende katern verloren is gegaan. Het laatste katern bevat de twee religieuze spelen CB 227 en 228: fol. 99-106. Enkel de initialen REX aan het begin van CB 228 op fol 105^r, r.13 zijn in dit laatste deel door h^2 ingebracht. Daarnaast hebben h^1 en h^2 verspreid door het handschrift gedichten toegevoegd. De wisseling van schrijfhanden kan dus samenvallen met het begin van een nieuw katern (fol. 27^r: h^{1a}), een nieuwe

[149]Cf. P. Bourgain, 'La poésie lyrique médiévale', in Martin/Vezin 1990, 164-8, met illustraties: fol. 47^v met lied CB 12, Versus CB 13, begin van lied CB 14; fol. 3^v met slot van lied CB 27, Versus CB 28, titel '*De Conversione hominum*' en begin van lied CB 29; fol. 45^r met Versus CB 7 en lied CB 8.
[150]Alleen het oorspronkelijke katern door h^2, het ingevoegde dubbelblad fol. 76/77 beschreven door h^1: Trojegedichten CB 101 en 102, zie onder (Dido).

pagina (fol. 95^{v}: h^{1}), een nieuw gedicht (fol. 29^{r}: h^{2}, CB 73) of zelfs met een nieuwe strofe (fol. 41^{v}: h^{1}, CB 92, str. 45).[151]
Van de behouden gebleven 212 bladzijden (106 bladen) van het hoofdbestand zijn er 99 beschreven door h^{1} (incl. h^{1a}) en 113 door h^{2}, afgezien van onregelmatigheden en door hen opengelaten delen voor miniaturen en aanvullingen. De gehele eerste afdeling van de verzameling, de gedichten met moreel-satirische inhoud, is van de hand van h^{1}: CB 1 tot 55, op fol. 43-48, 1-18^{v}. De samenhangende groep van ca. 50 Latijnse liefdesliederen met Duitse eindstrofe is in zijn geheel door h^{2} geschreven, terwijl h^{1} de titels en rubricatie heeft verzorgd. Deze groep van meertalige liederen bestaat uit de liefdesklachten CB 112a-115a op fol. 81^{r}-82^{v}, tevens het Latijns-Romaanse menggedicht CB 118 op fol. 82^{v}/50^{r}, maar vooral de lange reeks lente- en liefdesliederen: CB 135a-155a (fol. 56^{v}-62^{v}), CB 161a-183a (fol. 65^{r}-72^{r}), en de Latijns-Duitse menggedichten CB 184 en 185 op fol. 72^{rv}. De door h^{2} geschreven aaneengesloten groep liefdesliederen CB 132-186, die loopt van fol. 56^{r} tot 72^{v}, vormt de kern van de door Wachinger onderscheiden 'Duitse verzameling' met eigentijds liedrepertoire.[152]

Het schrift en de neumen
Het grondbestand van de Codex Buranus werd door de twee hoofdschrijvers in de jaren rond 1230 geschreven in zorgvuldig vroeg-gotisch boekschrift 'op goed kalligrafisch niveau'[153], in tinten inkt variërend van bruin via zwartbruin tot zwart. Het schrift van beide schrijfhanden is te karakteriseren als late 'schuin-ovale' stijl (*Schrägoval-stil*), een overgangsvorm tussen de karolingische minuskel, die in Zuid-Duitsland en Oostenrijk tot 1200 in gebruik bleef, en de gotische textura of textualis, het gestrekte en gebroken schrift dat vanuit Noord-Frankrijk in de 12^{e} en vroege 13^{e} eeuw ook tot in Zuid-Duitsland doordrong. Deze overgangsvorm wordt zowel vroeg-gotische minuskel als textura genoemd. Dat de 'gotisering' van het schrift stapsgewijze is verlopen, wordt geïllustreerd door de twee verschillende schriftstijlen in de Codex Buranus. Het schrift van h^{1} wordt door Schneider getypeerd als een conservatief schrift van een rond 1230 al oudere schrijver, dat van h^{2} daarentegen als een modern, sterker gotiserend schrift van een jongere generatie. De tamelijk brede letters van h^{1} met een duidelijke, vaste ductus resulteren in een rustig schriftbeeld met regelmatige rondingen en nog geen gotische breking, terwijl het schrift van h^{2} al een sterker gotisch karakter heeft. Diens letters zijn overwegend hoekig gevormd en worden gekenmerkt door voorstadia van breking van de letter en splijting van de bovenaanzet van de letterschachten. Zijn spitse en gestrekte letters leiden tot een onregelmatiger en onrustiger schriftbeeld dan bij h^{1}. Het verschil tussen beide handen is goed te zien op fol. 1^{r} (afb. 1): de tekst direct onder de Fortuna-miniatuur is van de hand van h^{1}, de aanvulling onderaan de bladzijde van h^{2}. De jongere schrijver is als kopiist ook slordiger en minder kundig dan zijn oudere collega, die zelf zijn fouten corrigeerde en ook de correcties aanbracht in de teksten van h^{2}. Blijkbaar heeft h^{1} de leiding over het schrijfwerk gehad en is hij tevens als corrector werkzaam geweest.[154]

Bij de meeste liederen is ruimte gereserveerd voor muzieknotatie in de vorm van lijnloze neumen boven de tekstregels. Zo zijn bij de liedteksten geen afkortingstekens gebruikt boven de letters, terwijl deze bij de Versus wel vaak zijn toegepast. Dit type afkortingen heeft men bij de liederen vermeden om boven de tekst plaats vrij te houden voor de neumen en verwisseling met deze te voorkomen. Ook is op verscheidene plaatsen binnen een woord ruimte opengelaten tussen de afzonderlijke syllaben, voor het invoegen van melismen, lange neumenreeksen boven één lettergreep. Deze neumering is slechts ten dele ook daadwerkelijk ingevoegd, en dan ook nog sporadisch, onregelmatig en vaak pas

[151]Verdeling schrijfhanden: Schumann 1930, 6*-27*, 39*-41*, 53*; Bischoff 1967, 14; Klemm 1998, 121.
[152]Zie boven. In de afdeling drink- en speelliederen staan verspreid nog twee Latijnse liederen met Duitse strofe van de hand van h^{2}: CB 203a en 211a. Op fol. 14^{r} staat de enige Duitse strofe die door h^{1} is geschreven: het dageraadslied CB 48a dat verbonden is met een kruistochtlied. Verder heeft h^{1} op fol. 56^{rv} twee lijsten met Latijnse vogel- en dierennamen, voorzien van Duitse glossen, ingevoegd (CB 133 en 134).
[153]Schrift: Schneider 1987, 130-33, afb. 70: fol. 103^{r}: schrift en rubricering door h^{1}, afb. 71: fol. 61^{v}: schrift h^{2}, titels en decoratie h^{1}.
[154]Schumann 1930, 73* f.; Bernt 1974, 839; Petzet/Glauning 1911, II, pl. 25: fol. 71^{v}-72^{r}: tekst h^{2}, sierwerk h^{1}; Bischoff 1979, 154, 163-71 (1990, 121, 127-33).

door een latere hand. Bij de strofenliederen is vaak alleen de beginstrofe van neumen voorzien, maar soms ook de gehele tekst.
Slechts bij 11 stukken zijn de melodiëen gelijktijdig met de tekst opgetekend, door een neumenschrijver die door Schumann n^1 werd genoemd en hoogstwaarschijnlijk dezelfde is als h^1. De stukken met oorspronkelijke neumen zijn de 9 liederen CB 98, 99 (Dido), CB 108, 109, 119 (liefdesklachten), CB 128 (schipbreuk), CB 131a, 187, 189 (satires tegen Rome)[155], de Spelersmis CB 215 en het Kerstspel CB 227. Bij deze stukken is de tekst geschreven door h^2 en heeft h^1 de rubricering, en ook de neumering, verzorgd. Alleen de tekst van het Kerstspel stamt van h^1 zelf. Daarnaast onderscheidde Schumann nog vijf latere handen, die melodieën hebben toegevoegd bij teksten uit het grondbestand. Van dit hoofdcorpus zijn zo in totaal 40 stukken van neumen voorzien, door 6 verschillende handen. In het corpus van de latere aanvullingen is bij ongeveer de helft van de liedteksten muzieknotatie aangebracht, waarschijnlijk door de schrijvers zelf, wat het totaal aan geneumeerde stukken op circa 50 brengt.[156]
Muzieknotatie met behulp van eenstemmige en lijnloze neumen was rond 1230 ouderwets, want het notensysteem op lijnen was al twee eeuwen bekend en in Franse handschriften uit deze periode zijn dezelfde melodiëen vaak in meerstemmige composities opgetekend. Lijnloze neumen, tekens in de vorm van streepjes, punten en haakjes die boven de tekst werden geschreven ter aanduiding van de melodielijn, geven slechts de contouren en de beweging van de melodie weer, maar niet de exacte toonhoogte, intervallen en ritmiek. Ze dienden als hulptekens voor ervaren zangers, die de betreffende melodie al kenden, en als geheugensteun bij lange, gecompliceerde melismen. Melodie-optekening door middel van neumen wordt in handschriften vanaf de 9^e eeuw aangetroffen. Sporadisch komt neumennotatie ook voor bij wereldlijke Latijnse poëzie in verzamelhandschriften, bijvoorbeeld in de 11^e-eeuwse 'Cambridge Liederenverzameling'. Het neumenschrift van de Carmina Burana behoort tot het type van de 'St.Gallen-neumen', dat zijn bloeitijd had in de 10^e en 11^e eeuw, zich daarna nauwelijks nog verder ontwikkelde en zeer lang aan het lijnloze systeem vasthield. Terwijl elders in het Duitse gebied vanaf begin 12^e eeuw de neumen op lijnen werden genoteerd, bleef in het Zuiden de lijnloze neumering tot in de 15^e eeuw in gebruik. Dat de samenstellers van de Carmina Burana voor deze vorm van muzieknotatie hebben gekozen kan duiden op de algemene bekendheid van de melodieën bij de beoogde gebruikers van het handschrift, waarbij wellicht bewust speelruimte werd gelaten voor een eigen interpretatie door eventuele zangers of voordragers. Deze keuze kan ook bepaald zijn door het genre liederen: misschien was voor wereldlijke verzamelingen een precieze en gedetailleerde muzieknotatie pas veel later gewenst dan voor religieuze gezangboeken en muziektheoretische geschriften. De Codex Buranus is ook geen muziekhandschrift, zoals de Franse handschriften van de Notre-Dame-school waar het accent ligt op de veel ruimte innemende meerstemmige muzieknotatie, maar een liederenhandschrift waarin de tekst hoofdzaak is en de neumen zich voegen naar de doorlopende tekstregels.[157]

De decoratie
De Codex Buranus is misschien geen prachthandschrift, maar wel een fraai voorbeeld van representatieve boekkunst: dit 'liedboek' is met zorg geschreven, met mooie initialen en fijn penwerk gedecoreerd en met acht miniaturen geïllustreerd.
De schrijvers h^1 en h^2 hebben grotendeels ook de rubricering en decoratie van de tekst verzorgd: de titels, de kleine en soms ook de grote initialen, sierlijnen ter opvulling van regels, haakjes om buiten het tekstblok vallende woorden in te ramen. Ook hierbij hebben ze elkaar afgewisseld. Het sierwerk is vrijwel geheel in rode inkt uitgevoerd. Hier en daar heeft h^2 bij daarbij naast rode ook blauwe inkt

[155]In de oorspronkelijke opzet van de verzameling (volgens Wachinger) volgden deze drie satires tegen Rome direct op elkaar; in een later stadium van de optekening is de nieuwere 'Duitse verzameling' op deze plaats tussengevoegd (CB 132-186, tekst h^2, rubr. h^1, neumen later door n^3 en n^4); zie onder: indeling.
[156]Neumen: Schumann 1930, 11* f., 63* ff.;Bischoff 1967, 10 f.; H. Schmid, *LMA* II (1983) 1516 f. Cf. Sadie 1980, 3, 799; 13, 133, fig. 2 (fol. 54^r, CB 131 en 131a, tekst h^2, rubr. h^1, neumen 131 n^2, 131a $n^1 = h^1$); 17, 637, fig. 22 (fol. 70^v, CB 179: tekst h^2, rubr. h^1, neumen n^3). Lipphardt 1952, *MGG* 2, 853-5, pl. 29 (fol. 1^r, CB 19: tekst h^1, neumen n^2, fol. 50^r, CB 119: tekst h^2, rubr. h^1, neumen $n^1 = h^1$). Verdere afbeeldingen van neumen bij Lipphardt 1955, pl. 5, 1961, pl. 8-13, 16.
[157]Cf. Meyer 1901, 19 f.; Stäblein, *Schriftbild*, 186; Bischoff 1990, 173 f.; Töns 1990, 42-5.

gebruikt en h^1 groene. In de delen van het handschrift waar h^1 de kleine kapitalen heeft aangebracht, ontbreken vaak de titels en zijn de grote initialen deels pas later ingevoegd (begin 14e eeuw). Daarentegen is het sierwerk volledig in de delen waar h^2 de rubricering verzorgd heeft; hij lijkt zijn opgave in één keer vervuld te hebben. De rode initialen verlevendigen het schriftbeeld en geven de indeling van de tekst aan. Daarbij kondigen grote versierde initialen, van drie of meer regels hoog, het begin van een nieuw lied aan, terwijl de volgende strofen maar ook de metrische verzen openen met kleinere kapitalen.[158]
De schrijver h^2 heeft waarschijnlijk bij de rubricering ook zelf de grote lied-initialen aangebracht, waarvan de versiering tamelijk eenvormig is en dicht bij de letter blijft. De initiaaldecoratie door h^2 bestaat uit eenvoudig rankornament, terwijl de dunne halen van de letters soms met een stip zijn versierd.[159] Dat lijkt niet het geval bij de rijk gedecoreerde initialen die (naast de later ingevoegde) het door h^1 gerubriceerde deel sieren. Volgens Schumann was de rubricator h^1 zelf verantwoordelijk voor deze kunstzinnige initialen, maar gezien het contrast tussen hun gepolijste lettervormen en de erop volgende blokkige kapitalen van h^1 lijkt mij deze toeschrijving twijfelachtig. De initialen zijn versierd met gevarieerd penwerk in een energieke, trefzekere lijnvoering. Typerend voor deze groep zijn de zwierige ranken die de lettervormen omkleden, een vroeg voorbeeld van palmet-fleuronnée met omkrullende blaadjes en haakvormige uitlopers. De draadachtige palmetranken hangen soms ver naar onder in de marge af (A op fol. 66^v) of waaieren uit in bladbundels (P op fol. 89^v). Ook het corpus van de letters is op afwisselende wijze gedecoreerd. De contouren zijn in hun geheel of met uitsparingen ingekleurd, maar vaker nog is het binnenste met sierlijnen gevuld, meestal met decoratieve bladvormen (afb. 10-11). Een andere kenmerkende decoratie binnen deze groep vormen de markante gezichten die de rondingen van bepaalde letters (o, p, q, v, d/D) vullen, voornamelijk in de gedaante van een bebaarde man, soms van een baardloze jongeling. Meestal zijn de koppen driekwart naar links gekeerd, enkel in de p en D met de ronding mee naar rechts en éénmaal in de O recht naar voren (afb. 12). Dit met de aanhef van de liederen verbonden ornament van ranken en figuratie neemt een overgangspositie in tussen tekstblok en illustratie.
De acht miniaturen vormen de bekroning van de decoratie van het handschrift: door hun bonte kleuren en inhoudelijke relatie tot de liedteksten staan zij als betekenisvolle accenten tussen de gedichten, van de tekst afgescheiden door hun omlijsting. Aan de beschrijving van de miniaturen is het nu volgende deel gewijd.

2. Beschrijving en analyse van de miniaturen

De nu volgende beschrijving van de miniaturen valt uiteen in twee delen. Als eerste behandel ik de landschapsafbeelding, die als bladvullende woudscène met dieren een aparte plaats inneemt binnen de beeldcyclus. Daarna volgt een beschrijving van de overige afbeeldingen, met figuratieve scènes, die als één groep worden besproken in de volgorde waarin ze in de verzameling voorkomen.
De miniaturen van de Carmina Burana zijn uitgevoerd in de techniek van de meerkleurige pentekening op een omlijste en egaal ingekleurde achtergrond. Binnen het gekleurde achtervlak blijven de getekende figuren en decorstukken grotendeels uitgespaard op het perkament en krijgen vooral vorm door de kleurige contour en binnentekening. De pentekeningen zijn opgezet in bruine en rode inkt, met ingetekende details in diverse kleuren (groen, blauw, geel, lichtbruin) en ingekleurde accenten in dezelfde tinten (en varianten), die zowel transparant als dekkend zijn aangebracht. De tekeningen, met het perkament als basiskleur, steken af tegen een egaal geschilderde, meestal blauw gekleurde achtergrond met een groen kader, gescheiden door een dun wit streepje. Het geheel wordt omgeven door een oker en groen gerande lijst.[160]

---

[158]Bischoff 1967, 33, n.17. Sierwerk: Schumann 1930, 27*-31*. Initialen: Klemm 1998, 121 f., afb. 293-7.
[159]Initialen met stippen op fol. 3^r-6^r, 10^v-12^r; een typerend voorbeeld met rankwerk en stippen ook op fol. 105^r: REX.
[160]Zie Klemm 1998, 122: techniek, afmetingen en verdere gegevens, afb. 296-9 en kleurafb. V: schaakspel; cf. Plotzek 1983, 1517; Diemer 1987-2. De Facsimile-editie (1967) doet geen recht aan de subtiele kleurschakeringen en verfijnde detaillering van de miniaturen, evenmin als de kleurplaten bij de kritische editie (1930), de kleine reproducties in de DKV-editie van Vollmann (1987) en de grove prints in dit proefschrift. De

Het Lentelandschap

Het Lentelandschap (fol. 64^{v}: afb. 3) vormt de enige volblad-miniatuur van het handschrift. Het is in feite een dubbel-afbeelding van twee 'natuurscènes' boven elkaar: het bovenste tafereel toont een reeks bomen en tal van vogels, het onderste daarnaast ook viervoetige dieren.
De paginavullende Lenteminiatuur is 17,7 cm hoog en 12,5 cm breed, ongeveer hetzelfde formaat als de schriftspiegel van de tekst op de bladzijde ernaast.[161] De omlijste beeldruimte is horizontaal doormidden gedeeld in twee registers. Het bovenste beeldvlak is ca. 7,6 cm hoog, het onderste 8,2 cm.

De voorstelling
Een oker-en-groen omrande lijst omvat twee boven elkaar geplaatste landschappen, die gevuld zijn met een combinatie van ornamentaal gevormde bomen en tamelijk natuurgetrouw weergegeven dieren. Elk van de twee 'woudscènes' is geplaatst tegen een achtergrond van egale kleurvlakken: een groene buitenrand, door een dun wit streepje gescheiden van een blauwe binnenrand, met daarbinnen een rechthoekig middenveld van een iets lichtere tint blauw.

Het bovenste landschap
Boven bestaat het landschap uit twee heuvels waarop bomen groeien. De lagere heuvel links ligt voor de hogere heuvel rechts. De golvende lijn van deze hoge heuvel buigt zich na een 'dal' weer omhoog, maar wordt daar afgesneden door de randlijst. In de linker-benedenhoek is naast de lage heuvel nog de aanzet van een volgende heuvel (of boom aangegeven. Op de top van de lage linkerheuvel staat een majestueuze boom met een grote ovale kruin die een schematische bladordening laat zien. De vlakke kruin is ingedeeld in een ruitpatroon, gevuld met gesteelde hartvormige bladeren waarvan de spitse punt steeds samenvalt met de tophoek van de ruit. De geometrische kruin komt voort uit een ornamentale bladkelk, bestaande uit twee omgebogen, geschulpte 'kelkbladeren' op een korte, stevige stam. Onder de 'kruinkelk' spruiten nog twee naar boven omkrullende 'palmetbladeren' uit de massieve stam, die op deze plaats een reeks uitstulpingen of 'vertakkingsrimpels' vertoont. Aan weerszijden van de 'geometrische kruinboom' ontrollen zich twee driebladige planten of zaailingen, die deels achter de grote boom schuilgaan, terwijl voor de heuvel nog een derde plant opgroeit met een driedelige bloem in de vorm van een gestileerde 'palmetlelie'. Rondom de kruinboom vliegen vogels af en aan. De achterom kijkende vogel linksboven stijgt net op van de boom, terwijl andere aan beide kanten rond de kruin fladderen. Op de twee kelkbladeren staat een symmetrisch vogelpaar, naar buiten gekeerd en met hun lange nekken achterover gebogen in de houding van klepperende ooievaars. Een derde vogel staat centraal voor de boomstam met de kop omhoog gericht. Drie vogels scharrelen rond op de grond voor de heuvel.
De hogere rechterheuvel wordt bekroond door een ornamentale boom in de vorm van een bladcandelaber. Uit de licht gebogen stam groeien aan weerskanten 'palmetbladeren', die afwisselend naar boven en beneden omkrullen, terwijl het topblad zich oprolt tot een spiraalvorm. De zes vogels die op de bladeren rusten accentueren het symmetrisch karakter van deze 'candelaberboom'; enkel het bovenste vogelpaar doorbreekt speels de symmetrie. Het onderste vogelpaar neemt een sierlijke houding aan: beide vogels staan naar buiten gekeerd, maar draaien hun lange nekken om naar twee vruchtentrosjes die op een steel uit de stam groeien. De boom wordt geflankeerd door links een driedelig 'schermboompje', waarop twee vogels met een lange nek en staart rusten, en rechts een

---

kleurafbeeldingen in de recentere BSB-uitgaven bieden een betere weergave: *Deutsche Literatur* 2003, nr 10, afb. 10a: landschap, p. 98: liefdespaar (verkleind); *Cimelia monacensia* 1970, nr 37: landschap; *Thesaurus librorum* 1983, nr 38: liefdespaar.

[161] Afmetingen naar Klemm 1998 en eigen metingen aan de hand van de Facsimile-editie. Voor de beide pagina's, zie: *Deutsche Literatur* 2003, afb. 10a en 10b (kleur). Vergelijking van het formaat van de miniatuur met die van de schriftspiegel: de randen van de bovenkant van de miniatuurlijst vallen samen met de bovenste 2 schriftregels van de in totaal 22, die van de linker(buiten)kant vallen samen met de dubbele verticale buitenlijn van de schriftspiegel. De onderkant en rechter(binnen)kant van de omlijsting vallen iets binnen de schriftomlijning en lopen enigszins schuin. De horizontale rode middenlijn valt samen met de 11^{e} schriftregel, de groene scheidingsbalk daaronder loopt precies door het midden van het beeld- en schriftvlak.

scheut met een enkel hartvormig blad, waarvoor een derde vogel van hetzelfde type de heuvel opspringt. Aan de voet van de heuvel groeit rechts tegen de randlijst aan een derde grote boom recht omhoog: een staakachtige stam met symmetrisch uitgroeiende korte twijgen die afwisselend een ingekerfde hartblad of drietal rode bessen dragen, in de top eindigend met een hartblad en in het midden nog verrijkt met een paar rozetbloemen. De strakke vorm van de 'staakboom' wordt verlevendigd door vijf sierlijke vogels, waarvan er één, op een blad staand, aan een trosje bessen pikt. De stammen van de twee bomen op de rechterheuvel vertonen onderaan de stam eenzelfde 'splijting', waardoor een driehoekige holte ontstaat die gearceerd is in een diagonaal ruitpatroon. De driehoekige 'stamsplijting' lijkt aan de brede onderkant te worden afgedekt door een halvemaan-vormige, geschulpte 'bodemflap' (de gestileerde 'voet' van de boom?) en aan de spitse bovenkant te worden bijeengehouden door een als een kraag rond de stam lopende eveneens geschulpte bladkrans. Op de voorgrond voor de hoge heuvel bewegen kleine vogels rond twee planten: een boompje met drie ontluikende schelpbladeren en een struik met drie bloeiende rozetbloemen.
Over het algemeen vertonen de bomen van het bovenste woud een symmetrische opbouw. De golvende bodemlijn van het heuvellandschap brengt variatie in de plaatsing van de bomen, terwijl de door de lucht vliegende, op de grond rondscharrelende, toiletmakende en op de takken rustende vogels een ritmisch accent aanbrengen in de compositie van de voorstelling en tevens het beeldvlak tussen de boomvormen gelijkmatig opvullen. Anderzijds benadrukken spiegelbeeldige vogelparen de symmetrie van de twee bomen op de heuveltoppen. Door hun centrale positie op de top krijgen de ronde heuvels mede de functie van voetstuk van de ornamentale bomen. In totaal zijn in de bovenste afbeelding 33 vogels afgebeeld, veelal in paren of groepjes van dezelfde soort en activiteit. De vogels variëren in grootte en type, maar zijn moeilijk verder te determineren. Er zijn grote vogels bij, met een stevige snavel (kraai-achtig), sierlijke, slanke vogels met een lange en buigzame hals (als een reiger), loopvogels, duifachtige vogels en kleine zangvogeltjes. Bovenaan in het midden lijkt een adelaar met gespreide vleugels op te stijgen.

Het onderste landschap
Het onderste landschap heeft geen heuvels, het is vlak en de bodem is niet ingetekend. De bomen staan direct op de randlijst en de groene binnenrand dient als grondvlak voor de viervoetige dieren. De bomen van het onderste deel zijn niet symmetrisch opgebouwd. Hun stammen, takken en ranken verenigen zich tot een golvend en spiraalvormig lijnenspel. Een contrast vormt de boom in het midden, die de afbeelding in tweeën splijt met zijn dunne, rechte stam en twee zijtakken, alle drie eindigend in een hartvormig blad. Tussen deze 'takkenboom' en de grote boom links woekert een 'rankenboom', die met zijn spiraalvormige windingen het gehele beeldvlak tussen de twee bomen precies opvult en daarbij zelfs om de linkertak van de rechtse boom grijpt. Tussen de bladranken verbergen zich kleine vogeltjes. De rankenboom groeit links op tegen een grotere, stevige boom met een golvende stam, die gepronconceerde 'vertakkingsrimpels' vertoont op de plaatsen waaruit zijn zijtakken groeien: twee ter weerszijden van de stam en drie die aan de top een driedelige kruin vormen. Elke tak loopt uit in dunnere twijgen, die een dicht bladerdak dragen. Deze kruinen lijken in vorm en opbouw op dennekegels of pijnappels; de bladeren zijn als schubben gerangschikt. Vogels vliegen af en aan en rusten op de boom. De linker beeldhelft wordt vrijwel geheel gevuld door deze organisch vervlochten boomgroep, die het beeld oproept van een ondoordringbaar woud waar de dieren zich kunnen verschuilen: een drie-eenheid van takkenboom, rankenboom en een grote 'pijnappelboom' met een meerdelige kruin.
De rechter beeldhelft wordt gedomineerd door de meest verbazingwekkende boom van dit woud. Het is een 'composietboom' met rankenspiralen en grote kelkbaderen die voortkomen uit één golvende hoofdstam, die door 'stamkragen' wordt verdeeld in een geplooide voet, een ontluikend middendeel en een 'bloeiende' top. Aan de stam ontspruiten eerst, boven een dubbele 'stamkraag', rechts een rankenspiraal met palmetbloemen en links een groot kelkblad dat peulvormig is dubbelgeklapt. Vanuit een stamkraag boven aan de stam groeit een wonderlijk samengestelde kruin, die zich in tweeën deelt. Rechts eindigt de top van de palmetrank in een sierlijke bloeiwijze: een waaier van stengels met hartvormen en besjes (meeldraden en stampers?). Links ontvouwt een kelkblad zich tot een groot, gewelfd (en dubbelgeslagen) schutblad met een geschulpte rand, dat zich als een enorme kraag plooit rond een grote zaad- of vruchtknop, die een vijfdelige 'druiventros' omvat. In de driehoekige opening tussen de 'vruchtknop' en de omgekrulde kelkrand doemt een (groen) mannengezicht op. Op en rond

de ranken van het rechterdeel van de kruin concentreren zich diverse vogels, waaronder drie rustende 'tortelduifjes'. Op de toprank staat een vogel met een lange gebogen hals. Het is de enige vogel van dit type in het onderste landschap. De composietboom wordt geflankeerd door twee 'zaailingen': links een opschietende rank en rechts een boompje dat zich vertakt in drie twijgen met een hartvormig blad. In beide landschappen hebben de grote, afzonderlijke bladeren die aan de uiteinden van takken en twijgen groeien steeds deze vlakke hartvorm, terwijl ook de geometrische kruin van de boom linksboven is opgebouwd uit gesteelde hartbladeren. Behalve deze spitse bladeren dragen de stengels soms trosjes van drie rode bessen of bloemen in de vorm van een vierdelige rozet. Uit de spiraalvormige ranken van de onderste afbeelding groeien beweeglijke blaadjes, die een verkleinde versie lijken van de plastisch omkrullende palmetbladeren met geschulpte randen in de bovenste afbeelding. De ranken lopen uit in een vijfdelige (soms driedelige) bloemvorm, een 'palmetbloem' samengesteld uit dezelfde blaadjes. De vorm van deze palmetbloem is steeds gelijk: een centraal topblad, dat zijwaarts omkrult en soms nog een soort kroontje draagt, eerst geflankeerd door twee symmetrisch naar boven en naar binnen omkrullende zijbladeren en dan door twee naar beneden en naar buiten omkrullende bodembladeren, het geheel omsloten door de spiraalwindingen van de rankenstengel.
In dit onderste woud bevolken de in totaal 21 vogels[162] enkel de boomkruinen, het dichte rankwerk en de lucht, want de bosbodem wordt beheerst door viervoetige dieren. Drie mannelijke viervoeters bewegen zich naar rechts, elkaar in opgerichte houding volgend: een leeuw, een paard en een edelhert. Voorop springt de leeuw bijna het beeldvlak uit, met de klauwen van zijn voorpoten in de randlijst grijpend, achterom kijkend in de richting van het springende paard. De opgerichte leeuw bevindt zich rechts van de composietboom, de steigerende hengst links; de leeuw lijkt zich achter de boom langs te bewegen en het paard voorlangs. Achter de stam van de composietboom ligt, verborgen onder het 'struikgewas' een hinde, naar links gekeerd en met opgerichte hals. Zij kijkt op in de richting van het hert dat direct achter het paard komt aanspringen. Dit hert gaat grotendeels verscholen achter het geboomte en kijkt achterom, zijn indrukwekkende gewei fier naar voren gericht. Helemaal links rust afzijdig een haas. Met de kop naar de randlijst gericht ligt het dier ineengedoken onder de linkerzijtak van de 'pijnappelboom'. Het naar rechts springende hert en de daarboven naar links vliegende vogel doorbreken de strenge verticale lijn van de rechte boom in het midden van het beeldvlak. De dieren zijn elegant en verfijnd van stijl, ze zijn rank van bouw en lieflijk van uiterlijk. Ze ogen eerder vriendelijk dan wild, zelfs de leeuw heeft geen zware klauwen met nagels of een woeste blik. Het woud van de onderste afbeelding herbergt naast de zoogdieren en de vogels nog een wezen van meer vegetatieve aard: het groene 'bladmasker' dat schuilgaat in het topblad van de composietboom.

Techniek en kleuren
Het lentelandschap is de rijkst gekleurde pentekening van de cyclus, wat goed past bij de bonte kleurenpracht van de natuur in het voorjaar. De kleuren zijn echter voornamelijk als lijnen en accenten aangebracht en niet vlakvullend, wat de bomen en dierfiguren licht en speels doet afsteken tegen de helderblauwe hemel en bijdraagt aan de luchtige lente-atmosfeer van de voorstelling.

Het perkament
In het perkament van folium 64 zit een ovaalvormig gat, waarmee bij het tekenen en schrijven rekening is gehouden. Op fol. 64^{v} is het te zien als een uitsparing boven het gewei van het springende hert, bijna het hartblad rakend. Tegenwoordig is dit gat aan de recto-zijde dichtgeplakt met een stukje perkament, dat aan de verso-zijde blauw is geschilderd. Op oudere opnames is te zien dat door het gat enkele letters van fol. 63^{v} te lezen zijn: *te luce*, van: *ante luce*, uit CB 158. Op fol. 64^{r} valt dit gat midden in het woord *inchoatur* van CB 160, dat daardoor uiteengetrokken wordt tot: *in .... choatur*.[163] Links van dit gat is het perkament ingescheurd. De scheur gaat schuin omhoog, dwars door de middentak van de dunne takkenboom, precies onder de horizontaal naar links vliegende vogel door.

[162]Voor wie dit niet gelooft: rechts 7, links 8, verder zitten in het dichte rankwerk links nog 6 kleine vogeltjes verscholen.
[163]Zie: Brinckmann 1906, pl. VIII; cf. Klemm 1998, 122: 'Loch im Perkament hinterlegt und blau bemalt (neuzeitliche Restaurierung?).'

Als laatste verso-zijde van het katern heeft het blad zwaar te lijden gehad: het is erg vies en vlekkerig, met vette vingerafdrukken links aan de buitenrand, waar het blad ook is ingescheurd, iets boven de onderrand van de miniatuur. Deze scheur is eveneens aan de recto-zijde dichtgeplakt.

De stadia van de intekening
Het aanbrengen van de miniatuur is in opeenvolgende stadia verlopen. Eerst zijn (in lichte tint) de lijnen van de omlijsting opgezet met de scheidingslijn tussen de twee beeldvlakken. Vervolgens zijn de heuvels, bomen en dieren met de pen getekend in verschillende kleuren inkt, zowel in omtrek als in binnentekening: bruin, rood, geel en blauw. De bruine inkt varieert van donkerbruin via roestkleurig roodbruin tot licht geelbruin of beige. Daarna zijn met transparante waterverf accenten aangebracht binnen de lijntekening door het met kleur aanzetten van de contourlijn, door arceringen, door kleurtoetsen en schaduwvlekken: voornamelijk groen en geel, soms ook blauw. Waar de binnentekening een bepaald patroon te zien geeft, zijn de vlakjes en vormen ingekleurd met dekkende waterverf: geel, rood, groen, bruin, rose. Bij het invullen van het beeldvlak zijn eerst de heuvels en de grote bomen getekend, daarna in de ruimtes daartussen de kleinere boompjes, de vogels en de dieren. Delen van de kleinere bomen, van de dieren en de vogels worden namelijk door de contouren van de grote bomen afgesneden.
Na het intekenen van de voorstelling werden de lijnen van de omlijsting pas definitief met rode inkt overgetrokken. Deze rode omlijning loopt soms door de tekening heen (de voorpoten van de leeuw en de vleugel van de vogel linksboven), maar laat de topbladeren van de twee bomen rechtsboven vrij. In dit stadium kon ook het dubbele scheidingslijntje tussen de twee kleuren van het beeldkader worden (over)getrokken. Dit dubbellijntje loopt soms door de tekening heen en soms niet.[164] Tenslotte zijn de omlijsting en achtergrond ingeschilderd met dekkende kleuren. Binnen de randlijst is langs de buitenlijn een groene baan getrokken en langs de binnenlijn een okerkleurige, daarbij het middengedeelte wit latend. Beide kleurstrepen zijn in twee tinten opgezet: langs de rode lijn een donkere streep en daarnaast, naar binnen toe, een lichtere. Het kleurverloop is aldus van buiten naar binnen: donker- en lichtgroen, perkamentkleur, licht- en donkeroker. Het beeldkader van de twee landschappen is door een wit gelaten streepje verdeeld in een groene buitenrand en een blauwe binnenrand, terwijl het centrale beeldvlak tussen de bomen en dieren met een lichtere tint blauw is ingekleurd. Deze hemelsblauwe lentelucht is tamelijk vlekkerig, vooral in de onderste afbeelding.

De beeldelementen

De twee heuvels
De lage heuvel links is getekend met rode inkt en met geel aangezet. Het begin van een volgende heuvel (of boom?) links daarvan is okerkleurig. De rode lijn van de lage heuvel begint links op de grondlijn, recht onder het witte lijntje van de groene ‘binnenrand’, met een tamelijk abrupte bolling, maakt een golfbeweging en eindigt na de ronding van de heuveltop enkele millimeters boven de grondlijn in het midden van het beeldvlak. De gele schaduwlijn maakt deze rode lijn in een opgaande beweging af. Iets links van het midden begint op de rode lijn de golvende lijn van de klokvormige hogere heuvel, die na een daling weer omhooggaat, maar daar door de randlijst wordt afgesneden. De hoge heuvel rechts, getekend met bruine inkt, is geaccentueerd met een doorzichtig groene schaduwlijn, die bij de linkse helling breder uitloopt naar de voet toe. Deze groene helling vormt samen met de lagere, ervoor gelegen, gele helling van de linkse heuvel een centrale ‘vallei’. De heuvelrij zet zich zowel links als rechts na een dal voort met de aanzet van een volgende heuvel, die verder buiten beeld valt.

[164]Bij het bovenste deel loopt het wel door de drie onderste vogels links, niet door de andere vogels, wel door de voet van het boompje in het ‘dal’ tussen de heuvels, maar niet door de heuvels en de andere bomen. Bij het onderste deel loopt het links door de haas en de vogels, rechts door het boompje, de leeuw en de vogel, onder door alles behalve de linkse boom, maar boven weer niet door de boomkruinen.

De bomen
De sterk gestileerde bomen zijn voornamelijk in bruine inkt opgezet, soms in rood of met rode details. In het bovenste woud is het bladerdak van de ‘grote kruinboom’ links het bontst van kleur. De omtreklijnen en het ruitpatroon zijn met donkerbruin, de hartbladeren afwisselend met rood en bruin getekend. Een gedeelte van de bladeren is in verticale reeksen met groen en geel overgetrokken. Van de ruitvlakken zijn de drie toprijen ingekleurd met groen, daaronder een gedeelte heel dun met oker. De stam is aangezet met groen, evenals de binnenzijde van de daaruit spruitende bladeren (nerven en schaduw) waarvan de omkrullende buitenzijde met geel is gearceerd. Deze warme kleur geel is gebruikt voor bladwerk en vogels. De kleinere bomen zijn eveneens met bruine inkt getekend, in diverse lichte tinten (roodbruin en oker), terwijl hun bladwerk met groen en geel is opgewerkt. De omkrullende ‘palmetbladeren’ van de diverse bomen zijn ingekleurd met groene en gele schaduwvlakjes in de holte van de krulling en met gebogen arceringen aan de binnen- en buitenzijde om de krulling van het blad plastisch weer te geven.
De ‘candelaberboom’ is in rood opgezet, zowel de contouren als de arceringen en details, terwijl de ‘staakboom’ geheel in donkerbruin getekend is; enkel draagt de rode boom als contrast zwartbruine besjes en de bruine boom rode besjes. De blad-arceringen van de rode candelaberboom zijn aangezet met groen (naar beneden krullend blad), met rose (omhoogkrullend blad) en met oker: de buitenkant van het topblad en de binnenzijde en holte van de andere bladeren. De binnenzijde van het topblad is met groen ingekleurd. De stengelachtige stam heeft korte okergele dwarsstreepjes gekregen, de arceringen van stamkraag en de stamsplijting zijn met rose aangezet, de voetflap is groen gearceerd. De staakboom rechts is getekend met donkerbruine inkt en heeft accenten gekregen in okergele inkt: kleine streepjes op de stam waar de takken beginnen, de contouren van de stam en de hartvormige bladeren, de arcering van de stamkraag.
Op de onderste afbeelding is de ‘pijnappelboom’ links getekend met donkerbruine inkt, terwijl de tint van de kleinere ‘rankenboom’ en ‘takkenboom’ ernaast roestbruin van kleur zijn. De schubben van de pijnappelkruinen zijn met dekkende verf ingekleurd: in de twee kruinen bovenaan links afwisselend geel en rood, in de overige drie groen en rose. Daarbij is in elk schubvlakje aan de halfronde bovenzijde een randje wit gelaten. Met zwartbruine inkt zijn de openingen tussen de drie takjes, die de kegelvormige kruinen dragen, opgevuld. De kleine omkrullende blaadjes van de rankenboom hebben groene, gele en blauwe accenten gekregen. De hartbladeren van de takkenboom zijn groen en geel gearceerd.
De ‘composietboom’ rechts vertoont in zijn kleuren evenveel diversiteit als in zijn vormen. Het stamgedeelte tot en met de bovenste stamkraag is getekend met rode inkt en gemodelleerd met oker. De kruin is getekend met bruine inkt, terwijl de waaiervormige top rechtsboven weer rood van kleur is, met uitzondering van de meest linkse bladstengel, die nog met bruin getekend is; enkel de twee buitenste hartbladeren zijn groen ingekleurd. De randspleet van het palmetblad links aan de stam is met groen ingevuld, het blad zelf is geel gearceerd. Ook de stamkragen zijn met geel aangezet, alleen de binnenste onderaan met groen. Het grote ornamentale kelkblad en zijn stengel zijn met groen gearceerd en de ronding van de kelk is met groen ingekleurd, terwijl de randspleet rechts met geel is ingevuld. De uit de kelk voortkomende vruchtknop vormt een zwaar en donker accent binnen de voorstelling. De knop is bruin van kleur, in feite roodbruin over groen heengeschilderd, waarbij de vijfdelige groene ‘druiventros’ is uitgespaard. De vijf trossen, met elk weer vijf vruchtjes, zijn steeds door een zwartbruin silhouet omgeven. Het rankwerk, dat aan de rechterzijde uit de stam groeit, heeft arceringen en kleuraccenten in groen en geel gekregen. De twee flankerende boompjes zijn met roestbruine inkt getekend, het rankenboompje links is met groen, het takkenboompje rechts met okergeel geaccentueerd.

Het bladmasker
In de top van de composietboom, in de driehoekige ruimte tussen de omkrullende randen van het grote kelkblad en de daaruit groeiende vruchtknop, is het mannengezicht gedeeltelijk in het groene veld uitgespaard en met donkerbruin ingetekend, met bruine schaduwen over neus, kin en voorhoofd.

De vogels
Het bovenste landschap wordt enkel bevolkt door vogels, die opvallen door hun bonte kleuren. Ze zijn over het algemeen getekend met bruine inkt, soms ook (gedeeltelijk) met okergele, blauwe of rode inkt, terwijl hun veren zijn aangezet met kleuraccenten in groen, blauw en geel. Hun pootjes zijn meestal getekend (of aangezet) met groen of blauw. De poten van de aanvliegende vogel linksboven zijn met geel ingekleurd, die van de vogel in de linkerbovenhoek met groen. Van deze vogel is de rode inkt en de gele verf deels verdwenen.
In het onderste landschap domineren de viervoetige dieren. De vogels hebben zich teruggetrokken tussen de boomkruinen en ranken. In tegenstelling tot de bovenste afbeelding, waar elke vogel meerdere kleuren heeft zijn de vogels hier eenkleurig gehouden: groen, blauw, bruin of oker. Een uitzondering vormen enkele kleine vogeltjes: het vogelpaar linksboven op de pijnappelkruin en de zes kleine vogeltjes die verstopt zitten tussen het dichte rankwerk van de rankenboom links. Deze laatste hebben dezelfde kleuren als de ranken en blaadjes: bruin, blauw, groen en geel.

De dieren
De viervoetige dieren in het onderste woud zijn met verschillende kleuren inkt getekend. De leeuw is roodbruin van kleur, ook de manen, terwijl zijn kop en rug met donkerbruin zijn aangezet en zijn borstkas heel licht met oker is geaccentueerd. Zijn lange staart is eenmaal rond zijn rechter achterpoot geslagen. De staartflos gaat verscholen achter het rankwerk van de composietboom, evenals delen van zijn achterlijf. De leeuw is mooi getekend en lijkt door zijn ranke lichaamsbouw, zijn elegante houding en zijn kleine kop meer op een getemd jachtluipaard dan op een wilde leeuw.
De contouren van het paard zijn middenblauw; ook de uitwaaierende staart bestaat uit blauwe golflijnen. Met lichtblauwe transparante waterverf werden over zijn gehele lichaam vlekken aangebracht, die de hengst tot een appelschimmel maken. Er zijn geen manen zichtbaar, enkel is langs de contour van de hals met arcering de aanzet van de manen aangegeven, die naar de achterzijde afhangen. De voorste hoef van het paard is aan de voorzijde van de stam van de composietboom doorgetekend. Zijn lange achterhoeven zijn vreemd plat en doorgezakt, maar verder is het paard goed en zorgvuldig getekend en fijn uitgewerkt.
De lijnen van het hert, inclusief zijn gewei, en ook van de hinde zijn getekend met geelbruine okerkleurige inkt. Van dit edelhertenpaar midden in de voorstelling is enkel de voorste helft getekend. Het achterlijf van de liggende hinde is verborgen achter de voet van de composietboom, dat van het in haar richting springende hert achter het rankwerk van de linkse boomgroep. Ook de voorzijde van het hert gaat gedeeltelijk schuil achter de takkenboom in het midden. Alleen de bovenste ‘tak’ van zijn imposante gewei is door de rechter-boomtak heengetekend.
De contourlijnen van de haas zijn van dezelfde kleur blauw als die van het paard, terwijl de vacht is aangegeven met blauwe haarstreepjes en lichtblauwe lavering. De liggende haas heeft extreem lange dunne poten, een klein haakstaartje, en is in verhouding met de andere dieren te groot weergegeven.

Compositie

Het kader en de beeldopbouw
De groen-blauwe ‘binnenrand’ van beide afbeeldingen behoort tot de gekleurde achtergrond, waartegen de in het perkament uitgespaarde en met kleuren geaccentueerde bomen en dieren contrasteren. Op beide afbeeldingen wordt de groene binnenrand doorbroken en overlapt door boomtoppen, dieren en vogels. De hoge, smalle staakboom rechtsboven overlapt zelfs in zijn geheel het witte verticale scheidingslijntje tussen het groene en blauwe kader. De met groen en beige aangezette dubbele rode belijning om beide beeldvlakken heen vormt, samen met de rode middenlijn, de omlijsting van de dubbel-afbeelding. Op enkele plaatsen doorbreken elementen uit de afbeelding zelfs deze buitenlijst: de topbladeren van de twee bomen rechtsboven, de van links aanvliegende vogel boven en de naar rechts springende leeuw onder. Verder blijven de bomen en dieren juist binnen de omlijsting of raken deze; het beeldvlak is tot aan deze buitenrand zoveel mogelijk gevuld.
Het groen-blauwe kader omvat de voorstelling en geeft de afbeelding een zekere dieptewerking, als bij een toneel. De binnenrand van de lijst vormt zo de voorgrond en de groene rand het voorplan, waar de scènes zich in hoofdzaak afspelen. De blauwe rand vormt het achterplan en het lichtblauwe

middenvlak de atmosferische achtergrond van het tafereel. De heuvels (met bomen) boven en de bomen beneden bevinden zich op de voorgrond en het voorste plan, als toneel-vullende ornamentale decorstukken, waartussen de dieren en vogels zich als acteurs bewegen. Op de bovenste afbeelding wordt het 'bodemvlak' gevormd door de twee heuvels die de groene binnenrand bijna geheel bedekken. De kleine boompjes met vogels, die binnen de contouren van de heuvels op de grondlijn zijn getekend, vormen hier de voorgrond. De groene heuvel is achter de gele heuvel gelegen, evenals het palmetboompje in de centrale vallei, terwijl de staakboom in het dal rechts weer achter de helling van de groene heuvel lijkt te groeien. Op de onderste afbeelding staan de bomen direct op de onderrand, terwijl de dieren op het groene grondvlak zijn geplaatst. Enkel de liggende haas en het springende hert lijken zich op het achterplan van de 'bühne', op de blauwe binnenrand, te bevinden. Dit spel met voorgrond en achtergrond geeft zowel spanning als diepte aan de voorstelling.

Compositie van de dubbel-afbeelding
Als we de compositie van beide beeldvlakken vergelijken, dan valt op dat het onderste landschap gekenmerkt wordt door contrast en beweging en het bovenste landschap door evenwicht en een gelijkmatige vlakverdeling. In het bovenste beeldvlak zijn de bomen symmetrisch opgebouwd en vullen de vogels, als gedreven door 'horror vacui' de vrijgelaten ruimte zoveel mogelijk op. In het onderste beeldvlak daarentegen ontstaat spanning door beweging en tegenbeweging, vervlechting en leegte. De golvende stammen van de twee grote bomen hebben een aan elkaar tegengestelde S-vorm en buigen bovenaan naar het midden toe, waar de centrale 'takkenboom' zijn drie rechte hartblad-takken als pijlpunten omhoogschiet. De twee grote bomen omvatten als het ware de voorstelling. Alleen de haas, de leeuw en enkele vogels doorbreken deze 'omarming', maar terwijl de haas naar buiten gericht is keert de leeuw zich weer om naar het midden toe. Ook het centrale hert contrasteert zijn eigen voortgaande beweging door zijn hoofd naar achter te draaien, al is het maar om zijn fraaie gewei te tonen. Zo blijven beweging en tegenbeweging met elkaar in evenwicht en vormt de afbeelding een in zich gesloten, uitgebalanceerde compositie.
Door de prominente lijst, afgezet met groene en okergele kleurbanen, en de ruime marges (vooral onder) staat de landschapsminiatuur als een zelfstandig 'schilderij' op het perkamentblad. Het onderste beeldvlak is ruim een halve centimeter hoger dan het bovenste, wat het geheel een evenwichtige verhouding geeft, die in overeenstemming is met het formaat van de marge die onder ruimer bemeten is dan boven. Het contrast tussen onder en boven wordt versterkt door de vlakke 'bodem' beneden, waar de hoge bomen direct op de lijst zijn geplaatst en waar grote viervoetige dieren het grondvlak domineren. In de bovenste beeldhelft verheffen zich twee heuvels, als een soort baldakijn boven de twee grote bomen van het onderste beeldvlak. Deze heuvels tillen de bovenste bomenrij als het ware op, zodat deze niet op de hoge boomtoppen van het dierenwoud botsen. Het bovenste register is ook 'luchtiger' gehouden; het is het domein van de vogels, die hier veel meer ruimte ter beschikking hebben dan onder: zowel de bodem als de bomen en de lucht. Door de intekening van de golvende heuvellijnen wordt tevens voorkomen dat de groene binnenranden van de beide beeldvlakken direct tegen elkaar zouden komen te liggen en een te zware middenscheiding zouden vormen. Nu vormen beide beeldvlakken meer een geheel, dat zelfs is op te vatten als één landschap met twee diepte-lagen: op de voorgrond het woud met dieren, verder weg op de achtergrond een beboste heuvelrij met vogels.

De overige miniaturen in de Codex Buranus

Naast de paginavullende lenteminiatuur bevat de Codex Buranus nog zeven kleinere miniaturen van uiteenlopend formaat, die verspreid staan tussen de geschreven tekst. De acht illustraties komen in techniek, kleurgebruik en inkadering overeen. De afbeeldingen zijn op gelijke wijze van een omlijsting en achtergrond voorzien: een groen-beige gerande omlijsting met daarbinnen een groen beeldkader, door een dun wit streepje gescheiden van een blauwe achtergrond, die soms nog is aangevuld met kleurvlakken in rose en geel.
Binnen de reeks miniaturen neemt het landschap op fol. 64^{v} een uitzonderingspositie in, doordat het geen figuratieve scène maar een woud met dieren tot onderwerp heeft. Tussen de andere afbeeldingen

zijn onderlinge vergelijkingen beter mogelijk. Met name de weergave van de menselijke figuur komt tot in details sterk overeen: de houdingen van de personen, hun kleding en hun haardracht.[165]
De figuurweergave geeft de volgende algemene kenmerken te zien. De figuren zijn getekend met bruine, zwarte en rode inkt. De gezichten, handen en onbedekte benen zijn doorgaans met lichter bruin getekend of gemodelleerd, waarbij welvingen en halsplooien met rose zijn ingeschilderd. De haren zijn met bruine golflijnen getekend en met lichtbruin ingekleurd. De vrouwen dragen het lange haar gevlochten of loshangend over de schouders. Bij mannen is het haar op het voorhoofd en in de nek recht afgeknipt en achter de oren vaak spiraalvormig omgekruld. De meeste figuren zijn in drie-kwart-profiel afgebeeld.
De mannen dragen een rechtgesneden kleed (tunica), voorzien van een gordel, waar het bovenstuk in lusvormige plooien ruim overheen valt, terwijl de afhangende rok een meer v-vormige en hoekige plooival vertoont. De tunica van de mannen heeft een split met een overslag aan de voorkant en een lengte tot op de kuiten. Onder de kuitlange tunica dragen de mannen lange gekleurde kousen (beenlingen). Fortuna draagt een ruimvallend lang kleed, dat om het middel bijeen wordt gehouden door een gordel. De andere vrouwen, Dido en het meisje van het liefdespaar, dragen een getailleerd lang kleed, met een nauw aansluitend bovenstuk en een wijd uitlopende lange rok, die tot over de voeten valt. De gordel dient nu als sierraad dat het middel accentueert. Zowel de mannen- als de vrouwenkleding heeft lange en nauw aansluitende mouwen. De kledingstukken zijn vaak voorzien van geornamenteerde halsboorden en manchetten, nog aangevuld met sierbanden rond de bovenarmen. Voorname en vorstelijke personen dragen over hun kleed een (met bont gevoerde) schoudermantel.

Het Rad van Fortuna

Het handschrift in zijn huidige vorm opent op de eerste bladzijde bovenaan met de kruisvormig ingekaderde miniatuur met het Rad van Fortuna (fol. 1^{r}: afb 1).[166] In het midden troont Fortuna, de personificatie van het lot, temidden van het rad dat om haar heen draait en in zijn beweging vier figuren meevoert. Bijschriften verklaren hun positie rond het rad: bovenaan zetelt de heersende koning van het moment, de overige drie figuren laten de val, ondergang en opkomst van de machthebber zien. De kruisvormige miniatuur is 14,6 cm hoog en 12,3 cm breed; dat is ongeveer gelijk aan 3/5^{e} van de gehele bladhoogte en de breedte van de bladspiegel. De miniatuur is niet veel kleiner dan de pagina-vullende landschapsafbeelding, die even breed en slechts 3 centimeter hoger is. Maar doordat fol. 1^{r} tot aan de afsnede van de onder- en bovenrand is gevuld met tekst en beeld oogt de afbeelding kleiner. De ondermarge is gevuld met het door h^{2} toegevoegde Fortuna-gedicht CB 17 (*O Fortuna velud luna*). De hoge bovenste ‘kruisarm’ van de miniatuur vult de bovenmarge tot aan de rand van de pagina, waar het blad precies over de rode buitenlijn is afgesneden. Het lijkt of men bij het bijsnijden van de beduimelde en beschadigde randen van de bladen, op het moment van het opnieuw inbinden, het eerste blad van het handschrift als maatstaf heeft genomen. Het blad is erg vuil en gevlekt, wat erop wijst dat het oorspronkelijke katern fol. 43-48,1-2 al geruime tijd daarvoor uiteen was gehaald om het huidige folium 1 vooraan te kunnen plaatsen (en inbinden).
De kruisvorm van de miniatuur reflecteert de compositie van de voorstelling: het grote centrale rad met rondom vier figuren op de assen. De omlijsting omvat de vier figuren wat resulteert in ongelijke ‘kruisarmen’: een smalle en hoge arm rond de heerser en drie korte en brede armen om de overige drie figuren. Het beeldvlak is achter deze onderste drie figuren geel van kleur, in de bovenste kruisarm achter de tronende koning blauw, in het spakenrad rond Fortuna rose. De figuren overlappen gedeeltelijk de groene binnenrand, waarbij de voorste voet en opbollende mantelpunt van de vallende koning en de naar beneden gestrekte hand van de liggende figuur ook nog uitsteken over de omlijsting. De F-initiaal linksonder refereert niet aan Fortuna, maar opent het volgende lied dat geen inhoudelijke samenhang heeft met de Fortuna-miniatuur. De tekst springt trapsgewijs in (over 3 regels) voor de te plaatsen initiaal. Deze F steekt echter nog een stuk boven de eerste regel uit, wat de kruisvorm van de

[165]Zie ook: Schumann 1930, 30*.
[166]Op deze eerste bladzijde van het handschrift is in de rechter bovenhoek een eigendomsstempel van de hofbibliotheek van München geplaatst; een dubbelomrande rechthoek met afgeschuinde hoeken omvat de tekst BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS. Voor de oorspronkelijke bladvolgorde van de codex, zie boven.

miniatuur mede kan hebben bepaald. In ieder geval lijkt hier sprake van een nauwe samenhang tussen het ongewone beeldformaat van de miniatuur en de plaatsing van deze grote fleuronnée-initiaal, die de beeldruimte linksonder inperkte. De noodzakelijke 'inkeping' werd daarna in de andere hoeken voortgezet, resulterend in een onregelmatige kruisvorm, die de contouren van de vier figuren rond het rad volgt. Het inschilderen van kader en achtergrond vormde het 'sluitstuk' van de illustratie, wat ook blijkt uit het knoeien van blauwe verf over het gezicht van de tronende koning.
Buiten het beeldkader zijn door een derde hand de woorden van Versus CB 18a geschreven, steeds ter hoogte van het hoofd van de figuur op wie de tekst betrekking heeft. Bovenaan (met hoofdletter) beginnend zeggen de 'sprekers' dan: *Regno, regnavi, sum sine regno, regnabo*. In de onderlijst is nog vaag een toegevoegd onderschrift van een 15e-eeuwse hand zichtbaar: *Ve ve ve misero* .... Deze woorden zijn toepasselijk precies onder de beklagenswaardige figuur onder het rad geschreven.[167]

De voorstelling
In het centrum van de voorstelling zetelt Fortuna, gekroond en tronend als een vorstin en omcirkeld door haar attribuut: het draaiende rad van fortuin. Ze zit in frontale positie en houdt twee afhangende, lege tekstbanden in haar opgeheven handen. De ongelijke armen van de kruisvormige omlijsting omvatten vier mannelijke figuren, die door het spakenrad worden meegesleept in de cirkelgang van het fortuin. Op de top van het rad troont de momenteel nog door Fortuna begunstigde als heersend vorst, maar het ronde rad vormt een wankele basis voor zijn heerschappij. De koning zit met gekruiste benen schrijlings op zijn dwars geplaatste troon, in een gedraaide positie met het bovenlichaam frontaal naar het beeldvlak gericht, in zijn rechterhand een leliescepter vasthoudend en zijn linkerhand voor zich geheven in een beveelgebaar. Rechts stort een onttroonde koning onderstoboven naar beneden, zijn kroon daarbij verliezend en zich wanhopig vasthoudend aan het rad. Beneden wordt een onfortuinlijke man verpletterd onder het draaiende wiel. Met angstig gezicht, verwilderde haren en in afwering krampachtig gespreide vingers, ondergaat hij zijn noodlot. Links wordt een figuur omhooggevoerd: op een spaak zittend, met zijn rechterhand op het rad steunend, grijpt hij al naar het platform van de troon op de top.[168]
Bij de stijgende en dalende figuur accentueert de plooival hun lichaamshouding en hun op- en neergaande beweging. Van beide figuren is de naar voren gerichte schouder verkort weergegeven. Bij de opstijgende figuur hangt de lange rok recht naar beneden, in v-vormige plooien, terwijl de plooival van de rok en mantel van de onderstoboven hangende en al bijna vallende figuur een en al onrust vertoont. De zoom van zijn rok slaat dubbel, de split valt open en dreigt zijn benen nog verder te ontbloten; zijn mantel begint op te bollen. De mantel van Fortuna vertoont aan deze kant een opvallende golving. Mogelijk wordt dit 'opwaaien' eveneens veroorzaakt door de vaart van zijn vallende beweging. Ook de handhouding van Fortuna en de ombuiging van de door haar vastgehouden schriftbanden accentueren deze op- en neerwaartse beweging en daarmee tevens de draaiing van haar rad. Haar goedgunstige rechterhand houdt Fortuna met de handpalm naar zich toe en omhoog gericht, haar afwijzende linkerhand met de handpalm neerwaarts en van zich af. Zo lijkt zij met haar handen het wiel van het fortuin te 'sturen'. De banderol in haar rechterhand is bovenaan omgevouwen en weerspiegelt de opgaande houding en beweging van de stijgende figuur, terwijl de banderol in haar linkerhand met zijn vouw onderaan de val van de onttroonde koning reflecteert.

Fortuna
De centrale figuur van de voorstelling is de tronende en vorstelijke geklede Fortuna, die als personificatie van het Lot ook groter is afgebeeld dan de mannelijke personages over wie zij heerst. Fortuna is in een frontale zithouding weergegeven, tronend voor haar rad met acht spaken, dat haar als een nimbus omgeeft. Het rad is met rood getekend en met groen aangezet, ook de spaken. Ze zit centraal voor de loodrechte verticale spaak, waarvan het onderste stuk zichtbaar is onder haar voeten en het bovenste stukje als een klein blokje rond de knop van haar kroon. Niet zichtbaar is waarop Fortuna zit, maar in ieder geval niet op de as van het wiel; daarvoor zit ze te laag. De positie van de centrale as van het wiel is ter hoogte van haar middel: het middelpunt van de cirkel valt daardoor samen met het middelpunt van haar lichaam, de navel. In die zin zit zij centraal in het rad, dat zij

[167]Zie Schumann 1930, 55*.
[168]Zie CB II.1: *Kommentar*, p. 27, 28.

beheerst. Doordat Fortuna temidden van haar rad troont, vertrapt zij in zekere zin ook haar slachtoffer: de ongelukkige onder het rad bevindt zich recht onder haar voeten. Met haar uitgespreide armen en de banderollen in haar handen vult zij het binnenvlak van het wiel zo volledig mogelijk. De banderollen zijn met bruin getekend en met groen aangezet. Het topje van haar kroon en de punt van haar rechterschoen overlappen juist de binnenrand van het rad. Ze houdt haar rechterbeen, waarvan de voet het wiel raakt, wat lager en meer zijwaarts gericht dan haar linkerbeen, dat recht naar voren steekt en waarover de gebundelde plooien van haar wijde kleed zijn gedrapeerd. Van haar rechterbeen zijn duidelijk de contouren van knie en onderbeen weergegeven. Het opwaaien van haar groene mantel veroorzaakt een diepe plooi, die in de hermelijnvoering is aangegeven met bruine gebogen lijnen. Die diepe plooi slaat ook deels om haar heup en is daar zichtbaar als een golflijn tussen haar gordel en haar knie.
Passend bij haar frontale positie en statische houding kijkt Fortuna met een strenge blik recht voor zich uit. Ze heeft een vrij lang gezicht met een smalle kin, een lange neus en naar beneden getrokken mondhoeken. Haar ogen vallen bijna weg tussen de donkere schaduwlijnen van haar wenkbrauwen en onderste oogleden. Het bovenste ooglid is enkel aangegeven met een dun donker lijntje. Haar gezicht en ook haar handen, met hele dunne vingers, zijn zeer fijn getekend met bruine inkt en gemodelleerd met rose verf. Haar ogen, neus, mond en kin zijn met bruine lijntjes ingetekend. Met rose schaduwen zijn de welvingen van wangen, kin en neus aangegeven, met rose lijnen een frons op het voorhoofd en de plooien van de hals. Haar kapsel is getekend met fijne golflijntjes en lichtbruin ingekleurd. Ze draagt haar golvende lange haar in een middenscheiding, met wat plukjes op het voorhoofd, en dan loshangend over de schouders.

De tronende koning: *Regno*
De heersende vorst zit in vol ornaat op zijn troon, in een door de bovenste ‘kruisarm’ gevormde nis. Hij is in bezit van kroon en scepter en draagt vorstelijke kleding. Hij is heer en meester, maar zijn heerschappij wordt bedreigd door de troonpretendent die naar het voetstuk van zijn troon reikt en daarbij zijn voet al aanraakt. De stoelvormige troon staat dwars op de draairichting van het rad, met de linker zijkant naar het beeldvlak gekeerd, de hoge rugleuning rechts en de zitting links. Doordat de troon van opzij is afgebeeld en de daarop tronende vorst zich naar het beeldvlak richt, zit hij in een gedraaide houding op zijn troon, met zijn gekruiste benen in een schuine positie, zijn bovenlichaam bijna en zijn gezicht geheel frontaal. Door deze gedraaide houding zit hij niet erg stevig op zijn troon: hij zit daar maar even, zijn positie als heerser is wankel en onzeker. Fortuna is de enige die stevig en frontaal zetelt.
De koning draait zich naar links en houdt zijn linkerhand in een beveelgebaar voor zich geheven. Van zijn naar voren gedraaide linkerschouder valt zijn mantel in soepele plooien over zijn gebogen arm en op de zijleuning van de troon. Over zijn naar achter gedraaide rechterschouder is zijn mantel met de voering omhoog naar achter omgeslagen. Zijn rechterarm is zijwaarts gebogen en met een sierlijke polsbuiging houdt hij in zijn rechterhand een scepter met een lelievormig topstuk omhoog. Deze scepter is getekend met rood en, evenals zijn mantel, aangezet met groen. Zijn in rode kousen gestoken benen heeft hij elegant voor zich gekruist, waarbij de opengeslagen rok over zijn knieën naar voren valt en over het podium van de troon afhangt in een soepele lusvormige plooi.
De koning heeft zijn gezicht frontaal naar voren gericht. Hij heeft dezelfde gezichtsvorm en strenge gelaatstrekken als Fortuna, maar zijn nog dieper naar beneden getrokken mondhoeken geven zijn gezicht een bezorgde uitdrukking. Zijn blik lijkt naar links gericht, naar de onttroonde koning beneden hem. Bij het inkleuren van de achtergrond is er aan de linkerkant blauwe verf over zijn rechterwang geknoeid, waardoor het nu lijkt of zijn gezicht daar een inkeping heeft. Het kapsel van de koning zit goed in model: het haar is over het voorhoofd recht afgeknipt en valt aan de zijkant tot over de oren, waar er krullen in zijn gefriseerd zodat het daar wijder uitstaat. Zijn haren zijn met bruin getekend en ingekleurd, in een gloedvolle kastanjekleur.

De drie personen aan het rad

De toekomstige koning: *regnabo*
De opklimmende man bevindt zich aan de gunstige rechterzijde van Fortuna, naast haar welwillend opheven hand. De klimmer maakt actief gebruik van de opwaartse beweging van het rad. Hij heeft zijn

linkerbeen over de horizontale spaak van het wiel geslagen, terwijl hij met zijn linkerhand het podium van de troon grijpt en met zijn rechterhand op het wiel steunt. Zijn blik is daarbij omhooggericht naar de tronende vorst boven hem. Hij heeft zijn rechterbeen langs het wiel naar beneden gestoken, waarbij zijn openvallende rok over zijn dijbeen afhangt in een puntige plooi. Ook het haar van de troonpretendent zit goed in model met zijn korte pony en keurige krullen. De haarkleur van de drie personen rond het rad is lichter dan die van de koning en heeft dezelfde tint als het haar van Fortuna.

De onttroonde koning: *regnavi*
De vallende koning bevindt zich aan de ongunstige linkerzijde van Fortuna, naast haar afwijzende hand. Hij buitelt ondersteboven langs het wiel, waaraan hij zich met gestrekte armen probeert vast te houden, maar hij verliest zijn greep. Daarbij steken zijn benen hulpeloos omhoog en kijkt hij met verschrikt opengesperde ogen de diepte in. Het bovenstuk van zijn kleed is uitgerekt door het strekken van zijn armen. Zijn kroon valt van zijn hoofd, zijn haren wapperen opzij in zijn val en zijn mantel en rok vallen open. Het door zijn val in de war geraakte haar, dat aan de uiteinden nog licht omkrult en de oren vrijlaat, is tevens een indicatie van zijn tegenspoed.

De gevallen koning: *sum sine regno*
De ruggelings onder het wiel liggende figuur is in zijn wanhoop de meest expressieve van de groep. Terwijl het wiel al op zijn buik en zij drukt, probeert hij zich nog van het draaiende wiel af te keren en weert hij zich krampachtig met zijn armen en handen, de vingers gespreid en gekromd van inspanning en pijn. Zijn rechterhand houdt hij verkrampt naar de grond, zijn linkerhand graait in de lucht. Ook zijn gezicht drukt kwelling en pijn uit: een gefronst voorhoofd onder piekerige en verwarde haren, een wanhopige blik, diepe lijnen rond zijn samengetrokken mond. De verkrampte lichaamshouding en gekwelde gezichtsuitdrukking van dit slachtoffer van Fortuna vormen een groot contrast met de statische houding en onbewogen blik van Fortuna zelf. Het bovenstuk van zijn tunica wordt strak getrokken door het wiel en door zijn gekromde houding en zit strak in v-vormige, gekruiste plooien rond zijn middel. Onder de riem hangt zijn rok, die korter lijkt dan die van de andere twee figuren, in een v-vormig geplooide punt af. De beide voeten van de andere figuren rond het rad zijn in zij-aanzicht weergegeven, maar deze onderste figuur draait zijn rechtervoet naar voren zodat in boven-aanzicht de wreef en tenen zichtbaar zijn.

De drie bewegende figuren rond het rad zijn in driekwart-profiel weergegeven, ook hun gezichten, de tronende koning in een gedraaide houding, met zijn troon in profiel en zijn gezicht frontaal, terwijl Fortuna als enige geheel frontaal is afgebeeld. Het contrast tussen de tronende heerser bovenop het rad enerzijds en de drie dicht rond het rad bewegende figuren anderzijds wordt versterkt door de vorm en kleur van het achtergrondveld dat hen omgeeft: een ruim en breed ‘koningsblauw’ veld rond de tronende vorst, een smal en krap bemeten geel veld rond de andere drie. De drie figuren lijken jonge mannen met eenzelfde gezichtstype en kapsel, maar hun door de positie rond het rad bepaalde gezichtsuitdrukking is zo verschillend, dat het moeilijk is uit te maken of hier driemaal dezelfde jongeman is afgebeeld of drie elkaar opvolgende concurrenten. De koning met zijn lange smalle gezicht lijkt ouder dan de drie onderste figuren, maar dat kan ook te maken hebben met de frontale weergave van zijn gezicht. Zijn hier de lotgevallen van *een* en dezelfde figuur afgebeeld: de opkomst, heerschappij, val en ondergang van een koning? Of de strijd tussen *twee* figuren: de heersende vorst en zijn jongere opponent, die de macht grijpt maar ten val komt? Of de troonsopvolging van *vier* verschillende vorsten? Met andere woorden: zien we hier de opeenvolgende stadia in de loopbaan van een enkele persoon of een momentopname van meerdere personen in verschillende posities?

De beeldelementen

De figuren
De figuren zijn opgezet in rode en bruine lijnen van verschillende dikte, variërend van ferme contourlijnen tot haarfijne arceringen. Vooral de lichtbruine lijnen, waarmee de onbedekte lichaamsdelen van de figuren zijn getekend (gezicht, handen, benen) zijn erg fijn en subtiel. De modellering van de gezichten en lichaamsdelen is aangegeven met arceringen en schaduwen in rose:

de kuitlijn van de onderbenen, de palm en rug van de handen, de plooien van de hals, de schaduw onder de kin, de welvingen van voorhoofd, neus, wangen en kin. De gezichten van de Fortuna-miniatuur zijn de meest verfijnde en ook meest expressieve van de gehele beeldcyclus. Tegenover deze in zachte tinten gemodelleerde gezichten lijken die van de overige miniaturen schematischer, harder van lijn en popperiger van uiterlijk.

De kleding
De positie van de figuren wordt weerspiegeld in hun kleding: van de kostbare, kleurige en versierde kledij van Fortuna en de tronende koning tot de simpele lijfrok van de man onder het rad. De troonpretendent, die nog slechts gekleed gaat in een eenvoudige tunica, kijkt begerig naar het rijke ornaat van het koningschap, terwijl de vallende vorst laat zien dat statusverlies onverbiddelijk leidt tot kledingverlies.
Fortuna en haar gunsteling dragen een groene schoudermantel, rond de hals afgezet met een bruingetinte bontkraag en gevoerd met hermelijn, aangegeven door een blauw blokpatroon, aangezet met lichtblauw, op wit. De mantels zijn getekend met bruine inkt. Fortuna's openhangende mantel is egaal ingekleurd met groen, waarbij een wit randje is uitgespaard bij plooien en aan de randen. De mantel wordt bijeengehouden door een loshangend mantelkoord, aangegeven met twee donkerbruine lijnen. De soepele plooival van de mantel van de koning is in dikke lijnen en diepe schaduwen geaccentueerd met groen. De mantel is hooggesloten bij de bontkraag, waar hij bijeen wordt gehouden met een ruitvormige sierspeld. Deze is getekend met rood, waarna de buitenrand nog eens met rood is aangezet.
De koning draagt zijn mantel over de rechterschouder naar achteren geslagen, waardoor de hermelijnvoering daar als een smalle strook zichtbaar is. De mantel van de omlaagstortende vorst is geel en eveneens voorzien van een bontkraag en hermelijnvoering. Van deze vallende mantel is voornamelijk de binnenzijde zichtbaar, van de gele buitenzijde slechts een klein deel van de zij- en onderkant.
Fortuna draagt puntige groene schoenen. De koning draagt kousachtige rode beenbekleding, beenlingen die zowel zijn benen als voeten bedekken en bij de tenen in een punt uitlopen. De figuren links en rechts van het rad dragen witte (ongekleurde) beenlingen en de onderste figuur heeft blote benen, want de tenen van zijn naar voren gedraaide rechtervoet zijn zichtbaar.
Zowel Fortuna als de mannelijke figuren dragen een lang omgord kleed (tunica) met lange, nauw aansluitende mouwen. Rond hun middel dragen zij een een smalle gordel, waar het bovenstuk van het kleed in lus- of haakvormige plooien overheen valt. De gordel is getekend met bruine inkt. Het kleed is met rode inkt getekend en bij Fortuna en de tronende vorst zijn de plooien met rose verf geaccentueerd, bij de figuren aan weerszijden van het rad met groene. De mouwen en hals van de tunica zijn afgezet met gedecoreerde boorden in bruine inkt, bestaande uit een parel- of blokkenrand tussen twee of vier gladde randen. Dergelijke sierboorden zijn ook te zien rond de bovenarmen van de stijgende en vallende figuur. De halsboord van Fortuna is breder en in rood getekend: een witte golfband tussen twee gladde witte banden. Alleen de liggende figuur onder het rad is geheel met bruine lijnen getekend. Hij draagt een onversierde tunica met een bredere effen gordel.
Fortuna draagt een lang en ruimvallend, sterk geplooid kleed. Het ruime bovenstuk valt in haakvormige plooien over haar gordel. De plooien van de tot op haar voeten vallende wijde rok zijn in een bundel over haar linkerknie gedrapeerd en eindigen in een schematisch patroon van blok- en T-vormig gestapelde eindplooien. Tussen haar knieën vallen de plooien V-vormig en hoekig.
De tunica van de mannelijke figuren heeft een (kuit)lange rok met een split aan de voorkant, die bij het bewegen hun knieën en onderbenen vrijlaat. De kleding van de koning valt in soepeler plooien dan de mantel en het kleed van Fortuna.

De kronen
De kronen van Fortuna en van de heersende en vallende koning hebben dezelfde vorm. Deze kroon bestaat uit een brede band met aan de voorzijde een gestileerde lelie (driedelige palmetbloem), aan de zijkanten naar binnen omkrullende punten, het geheel nog bekroond door een driehoekige 'beugel' met knop. De kronen met hun opvallende 'leliefront' zijn in ferme lijnen met rood getekend en egaal met geel ingekleurd, behalve de in wit uitgespaarde golfrand over de kroonband. Met name bij Fortuna

is het contrast tussen de verfijnde modellering van het gezicht en de robuustheid van de vlak weergegeven kroon erg groot.

De troon
De in zij-aanzicht weergegeven koningszetel heeft de vorm van een houten 'postentroon' op een naar boven afgeschuind eveneens houten voetstuk. Het gestoelte is samengesteld uit gedraaide hoekstukken (posten) en een bekisting. De hoge post van de rugleuning en de lage post van de zitting zijn op dezelfde wijze van draaiwerk-decoratie voorzien in de vorm van ringen, groeven en een bol topstuk met een knop. Het tweedelige zijpaneel is opengewerkt met van boven afgeronde gleuven, onder drie en boven vier. De troon is getekend met bruine lijnen en is met verschillende tinten bruin aangezet. In het voetstuk zijn vier verticale streepjes (in de vorm van een l) en een lange horizontale lijn ingetekend met zwart, het enige zwart in deze afbeelding en mogelijk een latere toevoeging?

Het verhaal van Dido en Aeneas

De Dido-miniatuur (fol. 77^{v}: afb. 2) is de enige verhalende voorstelling in deze lyriekverzameling. Een dubbel-afbeelding toont in meerdere scènes het tragische einde van de liefdesepisode tussen Aeneas en Dido, naar het vierde boek uit Vergilius' *Aeneis*.
De miniatuur is 13,7 cm hoog en 15,5 cm breed; dat is 4 cm lager en 3 cm breder dan de landschapsminiatuur. Evenals deze bestaat de Dido-miniatuur uit twee afbeeldingen boven elkaar, die nu echter niet alleen omgeven maar ook gescheiden worden door de omlijsting. Hier verdeelt de randlijst het beeldvlak in twee delen, waardoor de beide registers door een brede band gescheiden zijn. Het bovenste beeldveld is ca. 5,7 cm hoog, het onderste ca. 5,5 cm. De rode buitenlijn van de randlijst is weer met donker- en lichtgroen aangezet, terwijl de rode binnenlijnen rond de twee beeldvlakken van een beige rand in twee tinten zijn voorzien. Alleen links loopt de verticale binnenlijn door en snijdt daarmee de 'middenbalk' af. De groene rand van het beeldkader loopt enkel langs de buitenlijst, niet door het midden, en eindigt onderaan in de groene golflijnen van de kust en de zee. Deze nemen de plaats in van de groene onderrand van het beeldkader, zoals bij de heuvels van de bovenste landschapsafbeelding. Om de zee weer te geven werden eerst parallel aan de onderrand met zwarte inkt drie doorgaande golflijnen boven elkaar getekend. Deze hoofdgolven zijn overgetrokken met groen en de tussenruimte is met parallelle groene golven opgevuld. Aan de overige drie zijden vormt een dun wit lijntje weer de scheiding tussen de groene rand en de blauwe achtergrond, die bij deze scènes die zich in de openlucht afspelen passend functioneert als het hemelsblauwe uitspansel.
De miniatuur is bovenaan de bladzijde geplaatst, is 16 regels hoog en steekt zowel aan de bovenkant als aan de zijkanten buiten de bladspiegel uit. Eronder staan nog 6 regels tekst van het volgende lied, liefdesklacht CB 103, waarvan de tekst 2 regels inspringt om plaats te maken voor de initiaal E. De liedaanhef werkt als een commentaar op de erboven afgebeelde liefdestragedie: *Eia dolor*.
Het perkamentblad is links, aan de kant van de buitenmarge, gerimpeld en afgesleten. Een diepe plooi loopt vanaf de buitenrand het onderste beeldvlak in, dwars door het groepje mannen links. De groene verf van de randlijst is daar erg afgesleten, evenals het schrift op deze bladzijde.
Het formaat van de twee dubbel-afbeeldingen in het handschrift is zeer verschillend: de landschapsminiatuur is van een staand formaat, smal en hoog, terwijl de Dido-afbeelding van een liggend formaat is, breed en laag. Het gekozen formaat hangt samen met het type afbeelding. In de twee landschappen domineren de verticaal oprijzende bomen, waartussen de dieren en vogels een bescheiden, bijna opvullende, rol spelen. De twee horizontale beeldvlakken van de Dido-miniatuur fungeren als achtergrond en toneel voor het tot zes kleinfigurige scènes gecomprimeerde verhaal van Dido en Aeneas. Voor een dergelijke narratieve opeenvolging van scènes is een horizontaal, strookvormig, formaat geschikter. Zelfs de beide zijmarges zijn benut om de afbeelding nog breder te kunnen maken dan de schriftspiegel.

Het verhaal
De twee beeldvlakken zijn gevuld met verhalende scènes, gebaseerd op de Dido-episode uit de *Aeneis* van Vergilius: het tragische slot van boek 4 met de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido. De Trojaanse held Aeneas is met zijn zoon Ascanius en een aantal manschappen ontkomen aan de

verwoesting van Troje en is met een vloot onderweg naar Latium (om daar Rome te stichten), als hij schipbreuk lijdt voor de kust van Noord-Afrika en daar door Dido, de koningin van Carthago gastvrij wordt onthaald. De liefde die tussen Dido en Aeneas opbloeit komt tot een tragisch einde wanneer Aeneas door de goden wordt gemaand zijn missie te vervolgen. Het bericht van zijn vertrek leidt tot een heftige woordenwisseling met Dido, maar toch geeft Aeneas gehoor aan het bevel van de goden en laat de Trojaanse vloot in gereedheid brengen. Dido ziet de vlootschouw vanaf de top van haar burcht en heft een klaagzang aan. Ze smeekt haar zuster Anna om Aeneas over te halen te wachten met uitvaren tot de winterstormen voorbij zijn, maar tevergeefs. Dido, overvallen door smart en wanhoop, is vastbesloten te sterven en vraagt Anna een hoge brandstapel te bouwen in de binnenhof voor een magisch brandoffer: het ritueel verbranden van alle tastbare herinneringen aan Aeneas. Als Dido vanaf haar uitkijkpost bij het ochtendgloren de zeilschepen overhaast ziet vertrekken, raakt zij buiten zichzelf van waanzin. Ze haast zich naar de paleishof, beklimt de hoge brandstapel en stort zich in het zwaard van Aeneas, als prooi voor de vlammen. Vanaf zijn wegzeilende schip is Aeneas getuige van het opvlammende vuur.

De voorstelling

Het verhaal is gecomprimeerd tot zes scènes in twee locaties bij de stad Carthago. Boven vormt de het paleis van Dido de achtergrond voor de figuren, onder de haven met de Trojaanse vloot. Omdat in beeldvlakken van maar zo'n 5,5 cm hoog zowel het 'decor' (architectuur, landschap, zee, schepen) als figuratieve scènes (met figuren in volle lengte) moesten worden ingetekend, zijn de figuren van deze miniatuur de kleinste uit het hele handschrift. Ze zijn zorgvuldig met dunne lijntjes in zwarte inkt getekend, ze hebben verfijnde gezichten en smalle handen. De haren zijn met zwarte golflijntjes ingetekend, maar niet verder ingekleurd, met uitzondering van de blonde vlechten van de vallende Dido. Van de gezichten is alleen dat van Aeneas linksboven met rose gemodelleerd. Verder is het inkleuren beperkt gebleven tot de setting en de hoofdrolspelers van het verhaal: Aeneas, Dido en haar zuster Anna. De decors zijn groots opgezet: boven domineert het paleis van Dido de afbeelding, onder vullen de schepen, de zee en de kust grotendeels het beeldvlak. Deze grote decorstukken zijn getekend in zwart en rood, aangevuld met details in rood. De golven van de zee en de rotsen zijn aangezet met groen, evenals de steenblokken van de burcht. De houten schepen zijn bruin ingekleurd. De kleine figuren spelen binnen dit decor hun rol. De beeldvlakken zijn tot de rand met decorstukken en figuren gevuld. Linksboven wordt een begeleider van Aeneas (Achates) deels door de randlijst afgesneden. Enkel het kraaienest van de hoofdmast van het zeilschip steekt door de rand van de middenbalk heen; verder blijven alle beeldelementen ingeperkt binnen het kader.

Boven: de zelfmoord van Dido

In en rond de burcht van Carthago spelen zich drie scènes af, die zich concentreren rond de tragische heldin Dido, die drie keer is afgebeeld: haar afscheid van Aeneas, haar klaagzang en zelfmoord. Het centrale decorstuk, Dido's paleis, neemt ongeveer twee derde van de breedte van het beeldvlak in en vult de gehele hoogte tot aan de bovenlijst.

1. Het uitgangspunt van het beeldverhaal vormt het afscheid bij de poort, bovenaan links. Buiten de paleispoort zegt Aeneas koningin Dido vaarwel. Beiden dragen kronen en vorstelijke kledij. Aeneas staat links, met achter zich twee (half verscholen) metgezellen: Achates en een andere Trojaan. Dido staat rechts, onder de baldakijn-achtige uitbouw van de poort. Zij wordt begeleid door haar zuster Anna en een derde vrouw in de poortopening. De hoofdrolspelers van deze figuurgroep zijn als het centrale paar op de voorgrond afgebeeld, in hun geheel en in kleur. Aeneas en Dido zijn in gesprek met elkaar, terwijl hun begeleiders toekijken. Aeneas heeft zijn rechterhand in zijn zij geplaatst en verheft zijn linkerhand in een spreek- of uitleggebaar. Dido, die met de linkerhand haar lange mantel voor zich gesloten houdt, brengt in reactie haar rechterhand naar haar borst. Ze wordt ondersteund door Anna, die achter haar staat. Na het dramatische afscheid splitst de groep zich: Aeneas begeeft zich naar de haven (onder) en Dido trekt zich terug in haar paleis.
2. De groep van drie vrouwen bevindt zich nu bovenin het paleis, staande onder een open loggia achter de ommuring: Dido frontaal in het midden, de andere twee vrouwen naar haar toegekeerd. Dido staat op de uitkijk, ziet het gereedmaken van de vloot en heft haar klaagzang aan. Ze smeekt Anna om Aeneas over te halen zijn vertrek uit te stellen tot de winterstormen gekalmeerd zijn.

3. Het dramatische hoogtepunt van het verhaal vindt plaats in het centrum van het beeldvlak, voor een robuuste centrale vestingtoren met kantelen. Voor die toren is afgebeeld hoe koningin Dido zich vanaf de paleismuur ruggelings naar beneden stort in de rood opvlammende brandstapel van een door haar in de paleistuin ontstoken offervuur, terwijl zij haar bovenlichaam (en hart) doorboort met het zwaard van Aeneas. Het rode bloed stroomt uit de wond en langs de uitstekende zwaardpunt. Ze spreidt haar linkerhand, haar ogen en mond zijn opengesperd, haar haren hangen in twee lange vlechten naar beneden, haar kroon valt reeds in het vuur. De brandstapel is met zwart getekend, het vuur met rode vlammen. De details van Dido's zelfmoord kloppen niet met het verhaal van de *Aeneis*, waar Dido de brandstapel beklimt, terwijl ze hier de hoge paleismuren opgaat om zich vanaf de transen in het al brandende vuur beneden te werpen. Dit verhaal-element van de val van Dido in het vuur stamt uit de middeleeuwse Aeneas-traditie, zoals we zullen zien.
De rechterhelft van de afbeelding heeft slechts een achtergrondfunctie: het paleis en de stad met torens en puntdaken, de ommuring en daarbuiten twee bomen op een rotsachtige bodem, mogelijk een indicatie van de paleistuin of van het landschap buiten Carthago. De deur van een paleistoren staat open om aan te geven dat Dido zojuist het gebouw verlaten heeft om zich voor haar wanhoopsdaad naar de hof te begeven.

Onder: het vertrek van Aeneas
In de haven van Carthago zijn eveneens drie scènes weergegeven, die zich nu concentreren rond Aeneas, die hier drie keer is afgebeeld (na zijn afscheid van Dido boven): staand aan de wal, in een sloep onderweg naar zijn schip en bij het vertrek van de Trojaanse vloot. Het vertrekkende zeilschip vormt het bepalende beeldelement van deze scènes aan zee. De enige figuur, die op de onderste afbeelding kleur heeft gekregen is Aeneas, steeds te herkennen aan zijn kroon en groene mantel. Zijn entourage bestaat nu steeds uit drie personen, naast zijn beide begeleiders ook een kleinere figuur: mogelijk zijn zoon Ascanius. Een van de metgezellen aan de wal draagt een rode riem (Achates?), maar verder zijn alle figuren geheel in fijne zwarte lijnen getekend.
1. Op de onderste afbeelding staat links Aeneas achter een rotspartij aan de kust, en geeft als commandant bevelen aan zijn manschappen op het Trojaanse schip. De drie begeleiders achter hem herhalen zijn gebaren.
2. In de scène ernaast is Aeneas met zijn drie gezellen in een sloep op weg van de wal naar het voor anker liggende grote zeilschip. Intussen is Dido's zuster Anna hem in een tweede bootje achterna geroeid. Zij is met hem in gesprek om zijn vertrek nog tegen te houden, maar deze poging mislukt. Haar roeibootje (getekend met rood) ligt half verscholen achter het bootje van Aeneas (getekend met zwart) en steekt verder uit naar rechts. In deze gesprekksscène in de sloepen zit Anna links en spreekt tot Aeneas, die centraal en frontaal in het midden zit, met zijn rechterhand over de rand van de boot. Hij heeft zijn blik luisterend gericht op Anna. Zijn drie gezellen zitten rechts, achter hem in de boot en richten zich naar het midden, naar Aeneas. Het lijkt of voor Aeneas op het water vaag in groen de roeispanen zijn weergegeven, die op het water rusten.
3. De laatste scène speelt zich af op het grote zeilschip, een tweemaster. Aeneas en zijn getrouwen hebben plaats genomen op het verhoogde en versterkte achterdek, het achterkasteel. Van alle personen op het schip zijn slechts de hoofden en schouders zichtbaar, meestal in driekwart profiel, een enkele keer in frontaal aanzicht.
Op het hoofddek bevindt zich de bemanning, scheepsvolk van divers uiterlijk, en waarschijnlijk ook een aantal Trojaanse strijders. Van de zeven zichtbare bemanningsleden hebben vier baardloze jongemannen namelijk hetzelfde page-kapsel als Aeneas en zijn gezellen. Drie van hen bevinden zich achter op het dek, waar een oudere man met een ringbaard en snor aan het dubbele roer zit: de stuurman Palinurus. Een van hen staat op het voordek bij de touwen van de voorste mast en is, samen met een jongeling met een muts, bezig het zeil te hijsen. Naast hen staat een oude man met lang haar en een lange baard bij de touwen van de achterste mast. Mogelijk krijgt hij van de stuurman het commando om ook het zeil van de hoofdmast, dat nog gestreken is, te gaan hijsen. Het anker is gelicht en het schip kiest zee. Aeneas zelf houdt vanuit het hoge achterkasteel toezicht op het vertrek.
De zwartbruine kronkelige lijn van de kust is met groen aangezet. De zee is weergegeven in hoog oplopende groene golflijnen, die de woelige baren van het het stormachtige winterseizoen suggereren. De zee is niet ingekleurd en de bruine kiel van de houten schepen is onder de golven zichtbaar.

Compositie van de dubbel-afbeelding
Het beeldverhaal van Dido en Aeneas is evenals het Lentelandschap in twee registers opgezet. De scheiding tussen de twee zones, die hier de vorm hebben van horizontale beeldstroken, is anders tot stand gekomen dan bij de landschapsminiatuur. Hier wordt de middenscheiding gevormd door een enkele dwarsbalk, die een voortzetting is van de buitenlijst en het groene beeldkader horizontaal doormidden snijdt. Dit groene beeldkader lijkt achter de middenlijst door te lopen en omvat de dubbel-afbeelding als één geheel. Aan de onderkant valt deze groene beeldrand geheel weg achter de groene golven van de zee, zoals hij in het bovenste beeldvlak van het Lentelandschap wegvalt achter de golvende heuvels. Zoals met de twee boven elkaar geplaatste bomenrijen waarschijnlijk één doorlopend boslandschap is bedoeld, zo is ook hier één ruimtelijk geheel weergegeven in twee diepte-vlakken: Carthago met op de voorgrond de kust en de haven en op de achtergrond de burcht en de stad. In bijvoorbeeld een muurschildering zou men zich hetzelfde beeldverhaal kunnen voorstellen in een friesachtig enkel beeldregister, waarbij het rotslandschap met de twee bomen rechts buiten de stad de overgang zou vormen naar de rotsachtige kust vanwaar Aeneas zijn vloot aanschouwt. Maar dan zou wel veel van de interactie tussen de scènes, die zich op deze twee locaties afspelen, verloren gaan. De chronologie van de scènes verloopt weliswaar binnen elk beeldveld van links naar rechts, maar de opeenvolgende handelingen doorkruisen steeds de scheidslijn tussen de beide locaties: het domein van Dido (haar stad en paleis) en het domein van Aeneas (zijn vloot aan de kust). De drie opeenvolgende scènes van het bovenste beeldveld corresponderen rechtstreeks met de drie van het onderste veld. Na het afscheidsgesprek met Dido linksboven buiten de paleispoort begeeft Aeneas zich met zijn gezellen naar de haven direct daaronder. Als Dido vanuit haar paleis de vlootschouw van Aeneas gadeslaat heft zij een klaagzang aan (middenscène boven) en verzoekt haar zuster Anna om Aeneas te vragen zijn vertrek uit te stellen. Direct daaronder laat de middenscène van het onderste beeldvlak zien dat Anna dit verzoek aan Aeneas overbrengt, terwijl hij al in de sloep onderweg is naar het zeilschip. Het is ook in overeenstemming met de logica van het beeldverhaal (maar niet met de verhaalversie van Vergilius) dat Dido vanuit de hoge paleistoren het vertrek van Aeneas' schip uit de haven aanschouwt en zich vervolgens dodelijk verwond in het vuur stort, in de verwachting dat Aeneas het oplaaiende 'offervuur' vanuit zijn 'hoge schip' zal zien. Op de afbeelding lijkt Aeneas, gezeten op het hoge achterkasteel van zijn schip, zijn blik omhoog te richten, als getuige van Dido's zelfmoord. Aan de samenvallende slothandelingen van deze liefdestragedie is het grootste deel, meer dan de rechterhelft, van de beide beeldvlakken gewijd: onder het vertrek van Aeneas' schip, boven de zelfmoord van Dido in de paleishof. Het paleis van Dido en het zeilschip van Aeneas vormen de centrale decorstukken, waarin en waaromheen het drama zich voltrekt. Aeneas zelf neemt daarbij geen centrale positie in; hij lijkt zich afzijdig te houden van het hoofdmoment van de handeling. Dit tragische einde wordt centraal en geïsoleerd in het bovenste beeldvlak getoond, midden voor het paleiscomplex: de eenzame liefdesdood van Dido, met de wegvarende Aeneas daaronder als stille getuige.

De beeldelementen

De kleding
Bij het afscheid worden Dido en Aeneas als een koninklijk paar voorgesteld: gekroond en in eenzelfde mantel als Fortuna en de tronende koning op fol. 1^{r}: met een wit biesje, een (nu witte) bontkraag en een voering van hermelijn. De wijde mantel van Dido is rood en de mantelrand valt vanaf het punt waar zij hem voor zich vasthoudt in een bundel plooien naar beneden en waaiert zigzaggend uit over de grond. Haar nauw aansluitende kleed is okergeel van kleur en valt soepel tot over haar met rood getekende schoenen. Mogelijk duidt de rode kleur van Dido's mantel erop dat zij, de koningin van Carthago, de voornaamste persoon in dit gezelschap is; haar zuster Anna en haar gast Aeneas dragen beiden een groene mantel. De groene mantel van Aeneas is korter (enkellang) en hangt wijd open over zijn gespreide bovenarmen. Zijn kuitlange tunica, met een split en overslag aan de voorkant, is met rood getekend en met groen aangezet. Zijn beenbekleding is rood van kleur, wat duidt op zijn hoge status, die van zijn twee metgezellen oker en zwart. De meest linkse van de twee (Achates) lijkt een okergele mantel met bontkraag te dragen. Het kleed van Dido en de tunica van Aeneas hebben manchetten en een gedecoreerde halsboord, die verder niet zijn ingekleurd.

Dido's zuster Anna draagt een groene mantel, een lichtgeel kleed en op het hoofd een *Gebende*, de hoofddracht van de vrouw van stand in de 13e eeuw, bestaande uit een brede kinband en een gesteven hoofdband van wit linnen. Ook Dido draagt dit hoofddeksel onder haar kroon, wat goed te zien is bij haar val. Dan wordt ook pas zichtbaar dat ze het haar in twee vlechten draagt, evenals vermoedelijk haar zuster Anna. De derde vrouwelijke figuur draagt geen hoofdbedekking en haar golvende haar lijkt los over haar schouders te hangen. Zij is waarschijnlijk een jonge hofdame of dienares.
Bij het groepje van drie vrouwen in het paleis is Dido duidelijk herkenbaar aan haar kroon en centrale positie. Nu draagt echter de linkse vrouw met het losse haar een geel kleed, terwijl het kleed van Anna niet is ingekleurd, evenmin als dat van Dido. Als Anna op de onderste afbeelding verschijnt, is zij weer te herkennen aan haar hoofddeksel. Dido's nauw aansluitende okerkleurige kleed doet haar lichaamshouding tijdens haar val goed uitkomen. Ze hangt nog met haar knieholten over de kantelen van de paleismuur, terwijl ze zich achterover naar beneden stort. Nu is ook de smalle rode gordel rond haar middel zichtbaar, een sierboord rond haar bovenarm, en nu haar kroon is afgevallen ook haar 'Gebende'. Haar twee afhangende lange vlechten zijn licht met blond okergeel ingekleurd.

De kronen
De kroonband van Dido draagt als centraal opzetstuk een driedelige palmetlelie, geflankeerd door twee naar buiten omgebogen punten. De kroon van Aeneas heeft een dubbele band, voorzien van een driehoekige beugel met een knop en nog twee knoppen aan de zijkanten. De kronen zijn met rood getekend en geel ingekleurd. Ze vormen varianten op de kroon van de Fortuna-miniatuur, die het leliefront en de driehoekige beugel als centraal element combineert.

Het landschap
De rotsachtige 'hoge kust' van Carthago is aangegeven door een grillige lijn die met groen is aangezet, de woelige zee door parallelle groene golflijnen. Het landschap buiten de burcht wordt aangeduid door een boomgroep op een rotspartij. De twee bomen laten variaties zien op de plantvormen van het lentelandschap. De grootste boom, op de voorgrond rechts, heeft een driedelige silhouetkruin op een golvende stam en herinnert in vormgeving aan de 'pijnappelboom'. De vertakte top (met rimpels) draagt hier echter drie trosachtige bolle kruinen omgeven door een zwart silhouet. De boom is getekend met zwart, evenals de rots in de rechterhoek, die nog is aangezet met groen. Het soepele boompje links vertoont verwantschap met de ranken van de 'composietboom'. De buigzame stengel met palmetblaadjes groeit boven een stamkraag uit tot een waaiervormige top met besjes en hartbladeren. Dit rankachtige boompje is getekend met rood, aangezet met groen en ingekleurd met beige. De heuvel of rots waarop het groeit is ook getekend met rode inkt, evenals de twee 'struiken' ter weerszijden van de boomstam, elk bestaande uit drie naar rechts omgekrulde sprieten.

Het paleis van Dido
De stad en de burcht van Carthago vormen samen een compact architectuur-ensemble van poorten, robuuste vierkante verdedigingstorens met kantelen, ranke ronde (trap)torens met een spits en gebouwen met puntdaken, het geheel omgeven door een zware ommuring met kantelen en schietgaten. Het meest linkse bouwdeel is de versterkte en gedecoreerde paleispoort, waarvan de dubbele deuren openstaan: de plaats van het afscheid. Tussen de poort en een vestingtoren bevindt zich, hoog achter de transen van de ommuring, een uitzichttoren met een elegante open loggia (een zuilenboog met een spits dak), waarin Dido op de uitkijk staat. De deur van de ronde traptoren geheel rechts staat eveneens open en geeft de route aan naar de paleishof: de plaats van Dido's zelfmoord. Deze speelt zich af bij een naar voren stekende uitbouw van de vestingmuren, die twee typen muurwerk laat zien. De lange zijmuur bestaat uit vlak 'paswerk' van onregelmatige steenblokken, die zonder specie in elkaar zijn gepast (als een puzzel). De korte frontmuur is daarentegen opgebouwd uit regelmatige steenblokken met reliëf. Bij deze 'rustica'-bouw is de voorkant van de stenen ruw gelaten, met uitzondering van de terugliggende rand. De robuuste frontwand wordt verder geaccentueerd door een decoratief element op de borstwering, bestaande uit een rode ruit (diamantkop) met vier stippen.
De stad en het paleis zijn getekend met zwart (vestingtorens en poort), afgewisseld met rood (ronde torens, loggia en details), eenmaal beige (een puntdak) en groen voor de steenblokken van de ommuring. Deze zijn bovendien met transparant groen aangezet en gearceerd om het reliëf weer te geven. De hoeken van de ommuring zijn geaccentueerd door verticale randen en een rode band. De

borstwering voor de vorstelijke loggia van Dido krijgt accent door donkergroene inkleuring. De openstaande torendeur rechts heeft groene arceringen, terwijl de deuropening is ingekleurd met transparant grijsblauw. De boogopeningen van de poort en loggia van het paleis bieden daarentegen doorzicht naar het hemelse blauw van de achtergrond.

Het schip van Aeneas
De Trojaanse vloot wordt vertegenwoordigd door een groot zeilschip en twee sloepen om naar en van de wal te roeien. Het zeilschip van Aeneas is een tweemaster met een verhoogd achterdek, dat is voorzien van boognissen en schietgaten. Vanuit dit versterkte 'achterkasteel' voert Aeneas het commando. De ruime boeg van het schip is trogvormig, met een rechte hoge voorsteven en een eerst bolle en dan uitkragende achtersteven die het kasteel draagt. De hoge voorsteven is versierd met een 'boegbeeld'. De dubbele boordrand loopt namelijk aan de voorzijde van het schip uit in een omkrullend blad dat een bol mannenhoofd omvat: een 'galjoenskop'. Ook de sloepen hebben dit type versiering in een simpeler vorm. Op het achterdek zit Palinurus, de stuurman, aan het roer. Dit heeft de klassieke vorm van een dubbelroer, bestaande uit twee lange spanen die (via een geleider) aan beide zijden uit het schip in zee steken. De houten scheepswand is voorzien van een groot luik (voor het anker?) en twee kleine (schiet)luiken onder de boordranden. Het schip heeft twee masten, waarvan de voorste schuin naar voren steekt en de achterste (iets grotere) rechtop staat. Beide masten hebben een kraaienest in de top, boven de ra met het zeil. Ze zijn voorzien van tuigage zoals touwen en touwladders. Het zeil van de hoofdmast is nog gestreken. Op het voordek zijn twee mannen bezig het voorste zeil te hijsen, dat de driehoekige vorm heeft van een mediterraan 'Latijns' zeil.
De sloepen en het houten schip zijn met zwarte en rode inkt getekend en bruin ingekleurd. De boeg van het zeilschip, de spanen van het roer en de masten met touwen en ladders zijn met zwart getekend, de overige onderdelen en details met rood. Ook het achterkasteel is in rood getekend, waarbij de schietgaten met zwart zijn ingetekend en de boognissen met beige zijn ingekleurd.

Het Liefdespaar

De miniatuur van het liefdespaar is als enige illustratie binnen de tekst van een gedicht geplaatst: de liefdesverklaring in verzen (CB 186), die de afdeling met liefdesliederen op fol. 72^{v} besluit (afb. 4). Onder de beginregel van dit slotgedicht heeft de schrijver een strook van zes regels vrijgelaten voor de illustratie, waarna nog acht tekstregels volgen. De strookvormige beeldruimte loopt precies over het midden van de pagina in de breedte van de bladspiegel. De beschikbare ruimte is gevuld met de omlijste afbeelding van een staand liefdespaar. Om de voorstelling (van een smal en hoog formaat) in te kunnen passen is deze een kwartslag gedraaid, resulterend in een dwarsliggende miniatuur van 5,5 bij 12,2 cm. Blad 72^{v} vertoont als achterzijde van een katern (fol. 65-72) sporen van slijtage, met name in het schrift en de randlijst van de miniatuur, vooral aan de onder- en buitenrand.
De omlijsting en achtergrond zijn volgens het standaardmodel van het handschrift opgezet. Het liefdespaar is ten voeten uit weergegeven en met hun hoogte van respectievelijk ca. 9,5 (het meisje) en 10,5 cm (de jongen) zijn zij de grootste figuren binnen de reeks miniaturen. De twee ranke figuren zijn bovendien zorgvuldig getekend en uitgewerkt en kunnen zo tot op zekere hoogte 'model' staan voor de figuurstijl van de miniaturen wat kleding, plooival, kapsel en gelaatstrekken betreft.
Binnen de reeks heeft deze grootfigurige miniatuur het meest het karakter van een schildering. Het beeldvlak is bijna geheel gevuld met transparante en dekkende kleuren, in dit geval niet alleen het geijkte blauw-groen van de achtergrond, maar ook de kleurige kleding van de geliefden. Het meisje voegt zich in haar groene jurk naar het lentegroen van het beeldkader, terwijl de jongen in zijn vuurrode tunica opvallend afsteekt tegen het blauw van de lucht. Enkel de gezichten, handen, bloemen en details zijn wit uitgespaard in de geschilderde kleurvlakken. De figuren blijven binnen de lijnen van de randlijst. De rechter elleboog en de zoom van de uitwaaierende rok van het meisje raken de binnenkant van de omlijsting. De donkere veeg naast de rokzoom in de lijst is een vlek die niet bij de tekening hoort.

De voorstelling
Een goedgeklede jongeman biedt een lieftallig meisje bloemen aan. De schone jongeling reikt zijn beminde het boeket aan met de rechterhand, ondersteund door een spreekgebaar van de linker. Het meisje staat op het punt het geschenk welwillend, met geopende handen, in ontvangst te nemen. De prille geliefden staan dicht bijeen binnen het smalle beeldvlak, maar houden gepaste afstand. Hun lichamen raken elkaar niet, de voorste voet van de jongen reikt tot de uitlopende rok van het meisje. Bij deze eerste liefdesuitwisseling, door gesprek en bloemengave, beroeren hoogstens hun gebarende handen elkaar terloops.
Bij de liefdesverklaring met bloemen staat het meisje als ontvangende partij heraldisch rechts, op de ereplaats, terwijl de jongen haar als wervende partij van links nadert, met zijn geschenk hoog voor zich verheven. De twee figuren zijn in driekwart profiel weergegeven. Het meisje staat in een afwachtende houding naar de jongen (en de beschouwer) gekeerd, terwijl de jongeman zich in een meer complexe gedraaide houding vanaf de voorgrond naar haar toe beweegt, waarbij zijn voorste schouder verkort is weergegeven.
De stabiele houding van het meisje wordt aangegeven door de verticale plooival van haar lange rok, die over de grond uitwaaiert. Haar statische pose wordt bovendien nog onderstreept door de langs haar zuilachtige benen afhangende lange gordelriem.
In tegenstelling tot het stilstaande meisje is de jongeman in een dynamische loophouding weergegeven. Hij nadert zijn geliefde in 'lichtvoetige' pas, zich op de tenen verheffend, en steekt zijn linkerknie naar voren waardoor de split van zijn rok openvalt en omslaat, zodat de hermelijnvoering zichtbaar wordt. Ook de hoekig-diagonale plooival van de rok en het vrijhangende uiteinde van zijn riem accentueren zijn beweging naar voren.
Zo reflecteren lichaamshouding en gebaren van de minnaar en de geliefde het spel van toespreken en antwoorden, aanbieden en ontvangen. De blik van beide geliefden lijkt gericht op de gepresenteerde bloemen.

De beeldelementen

Een modieus paar
De jonge geliefden gaan gekleed in de nauw aansluitende modedracht van hun tijd, die hun slanke figuren en elegante houdingen accentueert. Ze dragen geen mantel als teken van waardigheid, maar wel feestelijke kleding in de 'voorname' kleuren rood en groen. De jeugdigheid van het meisje blijkt behalve uit haar lichaamsvormen ook uit haar onbedekte haar, dat in een lange vlecht over haar rug valt. Afgaande op de soepele plooival lijkt het lange groene kleed van het meisje vervaardigd uit dunne zijde, terwijl de rode tuniek van de jongen mede door de bontvoering in zwaardere, hoekiger plooien valt.

De figuren: gezichten, handen, haardracht
De figuren zijn getekend met zwarte inkt. De handen en gezichten zijn gemodelleerd met rose, maar deze verliefde jongelui hebben daarbij nog blozende wangen gekregen. Het meisje heeft een driehoekige, spits toelopende gezichtsvorm, de jongen een meer rechthoekig gezicht met een bredere kin. Bij beide figuren zijn de oren onder het naar achter gekamde haar half zichtbaar. Hun gezichten zijn met zwart ingetekend: brede wenkbrauwen met aansluitende neuslijn, de ogen, sterk gewelfde lippen en het schaduwboogje van de kin. Het bovenste ooglid is getekend als een dun tamelijk recht lijntje met aanhangende iris en het onderste ooglid als een ronder lijntje met schaduwlijn, met het oogwit als een half maantje daartussen. Daarna is het gezicht gemodelleerd met rose: het voorhoofd, de zijkant van de neus, de plooi langs de mond, de kin, de kaaklijn en oren, de plooien in de hals. Daarbij hebben de wangen nog blosjes gekregen in de vorm van een roserode stip. De handen met hun dunne vingers zijn zeer fijn getekend en gemodelleerd. Van beide voorste handen is de rug zichtbaar, van beide achterste de binnenkant.
De haren zijn getekend met fijne bruine golflijnen en ingekleurd met lichtbruin. Het meisje draagt haar lange haren gevlochten, vermoedelijk evenals Dido in twee vlechten, waarvan er een zichtbaar is die langs haar rug tot op de heupen valt. Het haar van de jongen is zorgvuldig gekapt; het is in parallelle golven naar achter gekamd en loopt in de nek uit in spiraalvormige krullen.

Kleding en plooival
Het meisje draagt een groen kleed met gedecoreerde sierboorden langs de ronde hals en aan de smalle mouwen, zowel rond de bovenarmen als de polsen. Haar slanke middel wordt geaccentueerd door een gordelriem die met een gesp sluit en waarvan het lange uiteinde tot bijna aan de enkels afhangt.
Het getailleerde kleed bestaat uit een nauw aansluitend bovenlijf met een wijdere lange rok die soepel tot op de grond valt en daar naar weerskanten uitwaaiert, nog juist de punt van haar rode schoen zichtbaar latend. De dunne stof volgt de vormen van haar onderlichaam en benen. Het kleed is ingekleurd met groen in diverse schakeringen om de plastiek van het lichaam en de plooival van de rok aan te geven. Zo zijn de getekende diagonale plooien boven de knie en op de dijen en de parallelle plooibundels aan de achter- en onderkant van de rok met een donkerdere tint groen aangezet, wat de indruk van een soepel vallend kleed versterkt.
De jongeman draagt een tot op de kuiten vallende rode tunica, met een ruim geplooid bovenstuk en een gedeelde, aan de voorkant openslaande rok, die met hermelijn gevoerd is. De split laat bij het bewegen zijn in zwarte kousen (beenlingen) gestoken benen tot boven de knieën vrij. Het kleed van de jongen is egaal met rood ingekleurd, terwijl de plooien met zwarte lijnen zijn ingetekend. De strakke mouwen zijn aan de onderkant van zijn onderarm met zwarte lijnen gearceerd. Het bovenlijf van de tunica is sterk geplooid met evenwijdige verticale lijnen die lusvormig over de gordel vallen. De plooival van de openvallende rok is hoekig: de ingetekende diagonale plooien zijn puntig van vorm en de plooienbundel aan de achterzijde eindigt bij de zoom in hoekige zigzaglijnen. Daar is de voering van hermelijn zichtbaar, evenals bij de omslaande split aan de voorzijde en bij het witte randje van de zoom. De kousen van de jongen zijn egaal zwart ingekleurd.
Het kleed van de jongeman heeft eveneens sierbanden en ook hij draagt een gordelriem, waarvan het uiteinde even lang is als zijn rok. De sierbanden rond de hals, polsen en bovenarmen (alleen zichtbaar bij de voorste armen) zijn met rood getekend en gedecoreerd met een witte parelband en goudgele randen. Boven de halskraag en de manchetten zijn korte zwarte streepjes getekend, vermoedelijk als aanduiding van een linnen onderkleed. Ook op de miniatuur van Dido en Aeneas zijn bij een aantal figuren deze arceringen te zien langs de halslijn van hun kleed. De lange gordelriemen zijn eveneens met rood getekend en met goudgele banen ingekleurd, terwijl bij het meisje het afhangende deel met een rode golflijn is versierd. Van haar riem is de metalen gesp gedetailleerd weergegeven evenals het metalen eindstuk onderaan.

De bloemen
Het aangeboden bosje bloemen is een gemengd boeket van twee soorten witte bloemen, kelken en rozetten, op groene bladloze stengels. Het boeket is met zwart-bruin getekend, waarna de stengels groen zijn ingekleurd en de bloemen wit gelaten. De linkerhelft bestaat uit drie gebogen stelen met drie grote afhangende bloemkelken in een driedelige klokvorm. De rechterhelft lijkt een driedelige bloesemtak met drie kleine rozetvormige bloemen: een krans van vijf bloemblaadjes rond een hart. Waarschijnlijk zijn met deze bloemtypen lelies en rozen bedoeld, de symbolische 'liefdesbloemen' bij uitstek.[169]

Compositie: draaiing van de voorstelling
De voorstelling van een hoog en smal formaat, met twee figuren ten-voeten-uit, is een kwartslag linksom gedraaid tot een liggend formaat, zodanig dat de horizontale middenlijn van de bladspiegel precies tussen de twee figuren loopt. De draaiing van de afbeelding resulteert erin dat het staande liefdespaar in een 'dwarsliggende' positie is weergegeven ten opzichte van de tekst en de pagina.
De reden voor het overdwars op de pagina plaatsen van de afbeelding heeft waarschijnlijk te maken met de werkwijze die men bij het optekenen van de verzameling hanteerde, waarbij de pagina-indeling bij het schrijven van de tekst werd bepaald. Op de laatste bladzijde van de afdeling liefdesliederen liet men in het slotgedicht CB 186, midden op de pagina, een strook van zes regels open voor een bijpassende illustratie. De voor de afbeelding bestemde ruimte is in formaat vergelijkbaar met de strookvormige illustraties in de volgende afdeling met drink- en speelliederen. De vraag is waarom de kunstenaar hier niet een scène met halffiguren heeft ingevoegd, zoals bij de drinkers of een zittend

[169]Cf. Walworth 2000, 76 f.; Camille 1998, 23-5. Zie onder: woord-beeld.

liefdespaar op een bank, naar analogie van de spelers. Blijkbaar beschikte men over een toepasselijk en aantrekkelijk model van een staand liefdespaar, dat men hoe dan ook in zijn geheel wilde overnemen. De gereserveerde ruimte was niet groot genoeg om de gewenste afbeelding passend te kunnen presenteren. In ieder geval wilde men een staand paar en het draaien van de voorstelling was wellicht de eenvoudigste oplossing om deze illustratie toch integraal te kunnen gebruiken op deze inhoudelijk relevante plaats.[170]

De illustraties met Drinkers en Spelers

De afdeling met drink- en speelliederen wordt geïllustreerd door een thematisch samenhangende groep kleinere afbeeldingen, die verspreid over vier bladen (fol. 89^{v} tot 92^{r}) tussen de teksten staan. De vier miniaturen van ongeveer regelbreedte zijn gevuld met scènes van drinkers en spelers. De eerste illustratie is geheel aan het drinken gewijd. Bij de andere drie begeleidt de wijn het spelen, zowel het dobbelen in de kroeg als het verheven bordspel tussen twee heren.

De Wijndrinkers

De strookvormige afbeelding van de 'wijndrinkers', met vier drinkende halffiguren (fol. 89^{v}: afb. 5), is de kleinste miniatuur in het handschrift. De afmetingen zijn 3,4 bij 12,3 cm: een smalle strook in de breedte van de bladspiegel.

Miniatuur en sierwerk
De schrijver (h^{2}) heeft voor deze illustratie slechts drie regels opengelaten tussen de Bacchus-verzen CB 201 en het drinklied CB 202, waarvan de tekst weer drie regels inspringt voor de te plaatsen initiaal. De bovenrand van de miniatuur is uit ruimtegebrek om de laatste regel van de voorafgaande Versus heengetrokken. De rubricator (h^{1}) lijkt pas na het inbrengen van de miniatuur de kapitalen en het sierwerk te hebben aangebracht. De okergele streep langs de binnenrand van de lijst lijkt over de letters van de tekstregel heengetrokken en deze in het midden zelfs enigszins uit te vegen, terwijl de kapitaal en de sierlijn weer over deze streep heen lijken te zijn gezet. Bij uitzondering gebruikt h^{1} hier, van fol. 88^{v}-90^{r}, groene inkt in plaats van rode voor de vers-kapitalen en de opvullende sierlijnen.[171] De groene kapitalen zijn met een rode 'schaduwlijn' aangezet. De rijkelijk met palmet-fleuronnée gedecoreerde rode P-initiaal van *POTATORES* is door en over de randlijst en het beeldkader heen getekend; de met zwarte inkt geschreven kleine kapitalen zijn met rode en groene lijntjes versierd. Zo vormt het eerste woord van het navolgende drinklied een passende titel bij het drinkgelag erboven. Folium 89^{v} geeft niet alleen een modelvoorbeeld van de tekstopmaak, maar toont bovendien het verfijnde samenspel tussen de decoratie en illustratie van het handschrift, die hier tot één compositie zijn geïntegreerd. De bovenzijde van het lettercorpus en de opgaande fleuronnée-rank vallen hier fraai samen met de binnenlijn van de lijst. De wijze waarop het lijnenspel van de P-initiaal zich voegt naar de omlijning van de miniatuur lijkt erop te wijzen dat het rode penwerk van lijst en initiaal het product van één hand zijn.[172]

De randlijst van de miniatuur is aan weerskanten met een beige streep aangezet, aan de binnenzijde dikker en duidelijker dan aan de buitenzijde. De smalle beeldstrook daarbinnen is zeer kleurrijk

[170]Vgl. ook Diemer 1987-2, 62.
[171]De enige andere bladzijden in het handschrift waar hij deze kleur toepast zijn fol. 60^{v} en 61^{r}; zie Bischoff 1967, 33, n.17.
[172]In zijn inleiding bij de CB-vertaling van Laistner vestigde E. Brost ook de aandacht op deze bladzijde; in 1939 (p. 167) beschrijvend 'wie das Bild in die Textseite hineinkomponiert ist'; in 1961^{4} (p. 218): 'Von dem Zecherbild auf einer Miniatur in streifenform gibt die volle Seite [...] den schönen Eindruck einer jungen, gestaltungsfrohen Buchkunst.' In het midden van de ruime ondermarge is naast de bijna tot de onderrand doorlopende penwerkdecoratie een ovale bibliotheekstempel van München te zien van een andere vorm en lettertype dan die op fol. 1^{r}, maar met dezelfde tekst.

opgedeeld, met dezelfde achtergrondkleuren als de Fortuna-miniatuur. Het beeldvlak heeft een groen-blauwe omkadering, waarvan de blauwe binnenrand enkel langs de bovenkant en korte zijkanten loopt. Het kleurvlak daarbinnen is verdeeld in een geel veld links en een rose veld rechts, gescheiden door de tweede drinkersfiguur van rechts. De verschillend gekleurde randen en vlakken zijn weer van elkaar gescheiden door een wit randje. De kleurpanelen achter de drinkers wekken de indruk van een interieur-scène tegen een kleurige achterwand.

De voorstelling
Tegen deze achtergrond zijn vier drinkende mannen afgebeeld in twee paren. Door de geringe hoogte van het beeldvlak zijn zij slechts vanaf iets onder het middel zichtbaar. Hun heuphouding lijkt erop te wijzen dat ze staan en niet zitten. In figuurgrootte zijn ze vergelijkbaar met de spelers uit de erop volgende afbeeldingen. De onderste randlijst fungeert als tafelblad, waarop twee wijnkannen staan en waarachter de drinkers zich bevinden. De wat klein uitgevallen 'schenkkannen' (een bokaal en een beker) vormen het middelpunt van de twee drinkparen. De linkergroep bestaat uit twee mannen die wijn drinken en daarbij de linkerhand tegen hun buik houden. Helemaal rechts verheft een man zijn beker en maakt met de rechterhand een zegenend gebaar, in imitatie van een priester die de miskelk zegent. Zijn drinkgezel buigt zich naar hem toe en pakt hem bij de rug terwijl hij een slok uit zijn beker neemt.
De figuren zijn in gevarieerde houdingen weergegeven, waarbij het drinken in drie aanzichten wordt getoond: van voren, van opzij en schuin. De meest linkse drinker is geheel frontaal afgebeeld, de tweede iets naar rechts gedraaid en met zijn hoofd in profiel naar de frontale drinker toegekeerd. De derde drinker staat in driekwart profiel van de tweede man afgekeerd en naar de rug van de 'zegenende' man toegedraaid, die eveneens in driekwart profiel voor hem staat. Van de twee rechtse mannen is de naar de beschouwer gerichte schouder verkort weergegeven.

De beeldelementen
De afbeelding is overwegend getekend met bruine inkt; de mantel en kelk van de linkse figuur, de tunica van de derde figuur en de wijnkan onder diens linkerarm zijn getekend met rode inkt. De tunica's van de buitenste figuren zijn met groen aangezet.

De figuren
De gezichten, halzen en handen zijn met bruin getekend en met rose zeer plastisch gemodelleerd, vooral rond de kaaklijn en de wangen. Het 'page-kapsel' van de figuren is getekend met donkerbruine golflijnen en daarna met middelbruin egaal ingekleurd, zoals bij de koning (*Regno*) in de Fortuna-afbeelding. Het frontaal afgebeelde gezicht van de linkse figuur is ook vergelijkbaar met dat van de koning, maar heeft diepere schaduwen rond de ogen en onder de neus. Doordat het gezicht van de tweede figuur in profiel is weergegeven, is goed te zien hoe hij zijn lippen tuit rond de rand van de beker en zijn wangen bolt; bij de derde figuur is dat minder goed zichtbaar, terwijl bij de eerste figuur niet valt uit te maken of hij de kelk voor zich verheft of er ook al uit drinkt. De rechtse figuur heeft het meest sprekende gezicht, doordat zijn ogen, neus en gewelfde mond met donkere en duidelijke lijnen zijn ingetekend (of overgetekend?).

De kleding
De frontaal afgebeelde man links draagt als enige een rode mantel over zijn groene kleed. Deze ongevoerde mantel is met rood getekend en aangezet en voorzien van rose schaduwen. Door het opheffen van de drinkkelk valt de mantel over de rechterschouder naar achter, terwijl hij aan de linkerkant over de bovenarm afhangt. Aan de hoekige en zware plooival is te zien dat de mantel van een dikkere en stuggere stof is gemaakt dan de veelgeplooide en soepelvallende tuniek. De tuniek is met bruin getekend en met donkergroen aangezet, alleen bij de linker onderarm is dit achterwege gelaten. Door de frontale houding vallen de plooien van het bovenlijf in parallelle lijnen tot op de gordel, waar ze gaan omkrullen. Ook de zegenende man rechts draagt een groene tunica. Door zijn gedraaide houding vallen de plooien van het bovenlijf in een punt bijeen en waaieren dan uit in een decoratief patroon van twee pijpekrul-achtige rolplooien en twee lusplooien. De tuniek van de derde man is met rood getekend en die van de tweede man met bruin. De plooien zijn bij beiden aangezet met rose schaduwen. Ook bij deze twee middelste figuren vallen door de draaiing van hun lichaam de

plooien van het bovenlijf in een punt op hun middel en daarna in symmetrische lusplooien naar weerskanten opzij. Bij de linkse van de twee gaat de gordelriem mogelijk verborgen achter zijn hand, bij de rechtse is hij niet ingetekend.
De tunica's zijn van hetzelfde type als op de eerdere afbeeldingen: met strak aansluitende mouwen, een ruimvallend bovenlijf dat in lusvormige plooien over de gordelriem heenbloest en daaronder glad over de heupen afhangt. De tunieken lijken van een soepele stof die zich naar het lichaam voegt. Ze zijn voorzien van sierboorden aan de manchetten en bij de twee rechtse figuren ook rond de bovenarmen (enkel zichtbaar bij de voorste arm). De eventuele halsboord en de mantelsluiting van de linkse figuur gaan verborgen achter zijn opgeheven hand en drinkkelk. De halsuitsnedes van de tunica's van de andere drie figuren zijn ongedecoreerd; die van de tweede figuur is rond van vorm, die van de twee rechtse figuren hoekig.

Het vaatwerk
De twee 'schenkkannen' tussen de beide drinkparen verschillen van vorm en kleur. De bruine bokaalvormige wijnkan heeft een ronde kelk en brede voet, gescheiden door een rand. De rode bekervormige kan is voorzien van twee horizontale banden. Misschien zijn hiermee de metalen ringen van een houten 'duigenkan' bedoeld, hoewel geen verticale strepen (voor de duigen) zijn ingetekend.
Ook de drinkbekers die de vier mannen gebruiken variëren in vorm, kleur en decoratie. De twee middelste mannen drinken uit naar onder taps toelopende ronde bekers, waarvan de linkse met rood is aangezet. De twee buitenste figuren houden kelkvormige bokalen in de hand. De opgeheven bokaal van de meest rechtse man heeft twee sierranden rond de kelk. De beker van de meest linkse man lijkt nog het meest op een miskelk met zijn gewelfde voet en kelk (*cuppa*), gescheiden door een knop (*nodus*). De contouren van de bokaal (en de *nodus*) zijn rood, de zijkanten zijn van binnen groen aangezet en de kelk is gedecoreerd met groene horizontale strepen. De wijnbekers worden steeds bij de voet vastgehouden.

Dobbelspel in de kroeg

Na de drinkers is het de beurt aan de dobbelaars, die we in actie zien op fol. 91^{r} (afb. 6), in een dubbel zo hoge illustratie die rechts tot aan de buitenrand van de pagina doorloopt. De miniatuur van 7 bij 15,3 cm neemt in hoogte 9 regels in beslag, bijna onderaan de bladzijde. Onder de afbeelding staat nog één regel tekst, de beginregel van Versus CB 207 waarvan de rode initiaal door de randlijst is geschreven. De tekst vormt ook hier een toepasselijk onderschrift: *Tessera, blandita fueras michi quando tenebam*; Dobbelsteen, je was me welgezind zolang ik je vasthield.
Folium 91^{r} is het voorste blad van het katern fol. 91-98, waarvan ook de direct erop volgende bladzijden met afbeeldingen van een spel zijn gedecoreerd: triktrak op de achterzijde en schaak daar tegenover (fol. 91^{v} en 92^{r}). Dit voorste blad is erg vuil en beduimeld aan de randen en rechtsonder, waar het perkament in de hoek is gerimpeld en gevouwen. In de rechterhelft van de miniatuur zijn de inkt en verf sterk beschadigd en afgesleten, vooral het meest rechtse deel dat uitsteekt over de buitenmarge.

De voorstelling
Het gokspel met de dobbelstenen wordt hier weergegeven als een tafereel in een herberg. Een mannengezelschap heeft zich rond twee tafels verzameld om te dobbelen, terwijl er wijn geserveerd wordt. De tafels zijn in bovenaanzicht weergegeven, met de zittende spelers eromheen geschaard. De twee spelersgroepen worden van elkaar gescheiden door het staande personeel in het midden.
De tekenaar heeft duidelijk moeite gehad met het combineren van het bovenaanzicht van de tafels met het zij- en vooraanzicht van de figuren, die rond de tafels zijn gegroepeerd. De krukken of banken waarop de spelers - naar men mag aannemen - zitten, zijn niet weergegeven. De linkse groep bestaat uit vijf rond het tafelblad zittende mannen, spelers en toeschouwers, en een staande man met een stok rechts van de tafel. De rechtse groep bestaat uit drie zittende spelers rond het tafelblad en een staande man met een beker links van de tafel. De twee staande mannen staan tussen de twee speeltafels met hun ruggen naar elkaar toe. Deze bijfiguren zijn kleiner weergegeven dan de zittende spelers, hoewel deze ook onderling van formaat verschillen.

Het spel
Beide groepen spelen een spel met drie dobbelstenen, waarbij elke speler zijn eigen stenen gebruikt. De tafelbladen zijn omhooggeklapt zodat de dobbelstenen goed zichtbaar zijn; op de dobbelstenen na zijn de speeltafels leeg. Op de tafels liggen de drie stenen van de vorige worp en aan beide tafels steekt de buitenste speler zijn arm over het tafelblad om zijn stenen te gooien, terwijl de anderen toekijken. Bij de linkse dobbelaar zijn de drie dobbelstenen in zijn handpalm duidelijk zichtbaar, bij de rechtse speler (in de sterk afgesleten buitenmarge) is de speelhand later tamelijk grof bijgewerkt. De spelronde is bij de onbeschadigde linkse groep het best te volgen. De worp van de middelste speler ligt voor hem op tafel, de man links werpt zijn stenen, gadegeslagen door twee toeschouwers, de man rechts houdt zijn stenen voor zich in de hand en wacht op zijn beurt.

De beeldelementen
De afbeelding is vrijwel geheel getekend met zwartbruine lijnen van verschillende dikte. Alleen de omlijning van de tafels, de onder de tafelbladen uitstekende roodbekouste voeten en de tuniek van de rechtse lopende man zijn met rood getekend. De pentekening is daarna nauwelijks verder ingekleurd. De plooival van de kleding is met inktlijnen in dezelfde kleur ingetekend. De gezichten zijn getekend met zwartbruine inkt, evenals de haren die uit bruine golflijntjes bestaan. De mantel van de rijke man links is met groen ingekleurd en de rode kousevoeten met rood. Verder zijn alleen bij de kleding van de twee figuren links aan de tafels de lijnen en plooien met donkergroen aangezet. De niet ingekleurde benen hebben dezelfde puntige voetvorm als die met rode kousen, wat mogelijk duidt op witte of ongekleurde kousen. Of is de tekening wat de inkleuring betreft onvoltooid gebleven?

De spelers
Midden achter de linkse tafel zit frontaal een rijk geklede man, die een groene mantel en rode kousen draagt. Zijn voeten, die hij naast elkaar op de grond geplaatst heeft, steken onder het tafelblad uit. Zijn handen rusten op de tafelrand: hij heeft zijn stenen geworpen. De twee personen naast de frontale figuur gaan half schuil achter de speler links op de voorgrond, met wie zij samen een perspectivisch rijtje van drie vormen rond de linkerhelft van de tafel, met dezelfde hoofdhouding en positie van de schouders. Dit is het enige zichtbare deel van deze twee personen, die vermoedelijk toeschouwers voorstellen. De voorste figuur van dit rijtje, gekleed in een lange groene tunica met een split, is wel in zijn geheel zichtbaar omdat hij links voor de tafel zit. Deze speler is aan de beurt: hij houdt drie dobbelstenen in zijn over de tafel uitgestoken rechterhand en staat op het punt om deze te gooien. Zijn blik en die van zijn spelgenoten is op de dobbelstenen in zijn hand en op de reeds geworpen dobbelstenen in het midden van de tafel gericht. Hij zit met licht gekruiste benen en houdt zijn linkerarm dicht tegen zich aan met zijn hand op zijn knie. Aan de rechterkant van de tafel zit een derde speler, die zich in een gedraaide positie over het tafelblad heenbuigt. Hij houdt zijn linkerhand op de tafelrand en steunt met zijn rechter elleboog op de hoek van de tafel (die zijn arm oversnijdt), waarbij hij zijn rechterhand met de dobbelstenen gesloten voor zich houdt. Terwijl zijn bovenlichaam in driekwart profiel naar rechts is gedraaid, zijn zijn benen frontaal weergegeven. Hij zit met de knieën gespreid en de voeten iets uit elkaar, het rechterbeen wat hoger opgetrokken dan het linker. Zijn tuniek bedekt de knieën en valt tot op de kuiten.
Ter linkerzijde van de rechtse tafel is een speler afgebeeld, die op het eerste gezicht een herhaling lijkt van de speler in dezelfde positie aan de andere tafel. Hij draagt eveneens een groene tuniek, maar hij zit ‘achter’ de tafel in plaats van ervoor, heeft zijn knieën over elkaar geslagen en heeft zijn rechterhand plat op tafel gelegd. Zijn lange kleed valt met een kleine omslag net over de knie en hangt dan in een punt naar beneden, zodat het zijn over elkaar geslagen onderbenen vrijlaat. Achter de tafel zitten zijn twee medespelers; beiden houden hun benen gekruist onder de tafel (spiegelbeeldig aan elkaar) en dragen rode kousen. De rechterzijde van de tafel raakt de groene omranding van het beeldkader. De meest rechtse speler is aan de beurt en strekt zijn speelhand met de stenen over de tafel. Deze speler zit in driekwart profiel naar rechts over de tafel gebogen, terwijl de middelste speler rechtop en frontaal achter de tafel zit en met zijn rechterhand de tafelrand vasthoudt. Hij vormt zo gedeeltelijk het spiegelbeeld van de rijke man in het midden achter de linkse tafel.

Het staande personeel
Tussen de twee tafels zijn twee staande mannen rug-aan-rug afgebeeld, als een bijna symmetrisch paar. De linkse man richt zich tot de groep spelers links. Hij heeft een stok in zijn linkerhand en heft zijn rechterhand omhoog, alsof hij commentaar geeft op het spelgebeuren. De andere man beweegt zich naar de rechtse groep en draagt een grote beker op de vingertoppen van zijn opgeheven rechterhand: hij serveert de wijn.
De twee mannen staan (in driekwart profiel) van elkaar af gekeerd in een loophouding, beiden met het naar de beschouwer gerichte been naar voren geplaatst en de schouders verkort weergegeven. De split van hun enkel-lange kleed valt, met een omslag, open door hun lopende beweging: zo valt de rok van voren tot op de knieën en van achteren tot aan de enkels, waar de afhangende rokpunten van beide mannen elkaar raken. De linkse figuur is geheel zichtbaar, de rechtse gaat voor een deel (de linker onderarm en rechter voet) schuil achter de speler die links aan de tafel zit.

De kleding
Alle mannen lijken de gebruikelijke kuit- of enkel-lange tunica te dragen met van voren een split voor de bewegingsvrijheid, zoals de lopende figuren laten zien. Het effect hiervan bij een zittende houding wordt het fraaist getoond door de meest linkse speler. De lange gedeelde rok van zijn groene tunica hangt langs zijn bovenbenen af tot op de grond, waarbij de omgeslagen rand zijn knieën en gekruiste onderbenen vrijlaat. Bij alle figuren, op één na, is dit kledingstuk onversierd.
Enkel de rijk geklede speler midden achter de linkse tafel draagt een tuniek met een versierde halsboord, daarbij nog een met bont afgezette groene mantel en rode kousen. Zowel de groene mantel met bontkraag als de rode beenlingen behoren tot de standskleding van een heer van aanzien. Dezelfde combinatie wordt gedragen door de koning (*Regno*) van de Fortuna-miniatuur en de vorstelijke Aeneas. Aan de rechtse speeltafel zitten echter nog twee mannen met rode kousen, die geen verdere tekenen van rijkdom en status vertonen; erboven dragen ze een eenvoudige tunica. De vraag is hoe deze rode beenbekleding hier te duiden is: hebben zij misschien hun mooie mantel al verspeeld?

De plooival
De schaarse inkleuring van deze voorstelling wordt deels gecompenseerd door de ornamentaal uitgewerkte plooival die de kleding van enkele figuren kenmerkt.
Zo wordt deze bij de twee gespiegeld staande figuren in het midden al verschillend weergegeven. Bij de linkse figuur in de met bruine lijnen getekende tuniek is de plooival eenvoudig en eenvormig: enkele dunne verticale en schuine lijnen voor het bovenlijf, verticale arceringen in de van achter afhangende rok om de contouren van het bovenbeen aan te duiden met enkele korte schuine haakplooien bij de omslaande zoom. Bij de rechtse figuur in de rode tuniek is de plooival al diverser en gecompliceerder: pijpekrul-achtige parallelle rolplooien sieren het bovenlijf, puntplooien langs de achterkant van het bovenbeen geven het afhangen van de rok weer.
De kunstenaar toont zijn virtuositeit vooral in de zwaar met donkergroen aangezette lange tunica's van de twee zittende figuren links van de tafels, die bijzonder decoratieve en gecompliceerde plooivormen laten zien. De plooibundels zijn zeer plastisch weergegeven, met een scherp contrast tussen de diepgroene schaduwen en de uitgespaarde witte lijnen, die daardoor opgehoogd lijken. Bij beide figuren valt het bovenstuk van het kleed in pijp- of buisachtige rolplooien op de gordel. De over de dij in een punt afhangende omgeslagen rok is echter verschillend uitgewerkt. Bij de rechtse figuur valt de stof boven in ineengeschoven haakplooien en onder bij de zoom in harmonica-achtige vouwplooien. Bij de linkse figuur vormen de plooibundels van de rok een sculpturaal aandoend ornamentaal geheel: eerst langs het dijbeen een reeks uitpuilende puntplooien, die bijeenvallen tot een bundel rolplooien en bij de zoom weer uitwaaieren tot een wit omrande toef.

De wijnbeker
In de kroeg wordt de wijn geserveerd in een eenvoudige onversierde beker, van dezelfde emmerachtige vorm als de rechtse wijnkan van de drinkers, maar nu zonder banden en enkel in contouren getekend met zwart.

Lijst en kader
De miniatuur heeft de gebruikelijke randlijst en groen-omkaderde blauwe achtergrond (met wit scheidingslijntje). De randlijst heeft slechts langs de binnenrand een okergele streep gekregen. De twee horizontale lijnen van de bovenlijst zijn aan de linkerkant te ver doorgetrokken. Rechtsonder en aan de rechterzijkant zijn de lijnen sterk afgesleten en de onderste helft van de rechterlijn is tijdens het bijsnijden van de bladen zelfs weggevallen.
De figuren blijven over het algemeen binnen het beeldkader. Alleen aan de onderkant steken van de twee figuren die links aan de tafels zitten de voeten door de randlijst heen: bij de linkse figuur (boven *Tessera*) enkel de tenen van zijn onderste voet, bij de rechtse figuur steken zijn enkels en mantelpunt door de bovenste lijn en zijn voeten zelfs door de onderste lijn heen tot naast de tekstregel. Daarbij is de bovenste rode lijn van de randlijst dwars door de uitstekende voeten heengetrokken, maar de onderste niet. Bij de rechtse figuur is het dunne rode scheidingslijntje tussen het blauwe en groene beeldvlak deels ook door de onderbenen heen getrokken. Bij het inkleuren van het groene kader is men daarna echter de stukjes tussen zijn benen en tussen been en mantelpunt vergeten in te vullen, terwijl het blauwe puntje van de achtergrond, dat tussen de kuiten nog zichtbaar is, wel is ingekleurd. Bij het trekken van de onderste lijn van de randlijst heeft men de rode streep wel onderbroken op de plaats waar zijn voeten uitsteken. Aan de bovenkant overlappen twee spelers met hun kruin het witte scheidingslijntje met het groene beeldkader. De hoogst gezeten rijke man links overlapt dit lijntje op ooghoogte, maar zijn kruin wordt afgesneden door de randlijst. Zo zien we boven (bij de hoofden) wel afsnijding door de lijst, maar onder (bij de voeten) niet.
Rechtsonder in de hoek is de blauwe achtergrondkleur grotendeels afgeschilferd en door de hele rechter helft van het beeldvlak lopen diagonale vouwen waarop de blauwe verf is afgebrokkeld. Bij deze vouwen en plooien in het perkament is ook de inkt waarmee de figuren getekend zijn weggevaagd, wat met name te zien is aan de vervaagde of geheel weggevallen haren, delen van het gezicht en plooien in de kleding. Een latere hand heeft ontbrekende delen grof bijgewerkt in een afwijkende, grijzige kleur inkt: de over de tafel uitgestoken ‘speelhand’ met dobbelstenen, maar volgens mij ook het gezicht van deze rechtse figuur en de onscherpe gelaatstrekken van de speler links van de tafel en mogelijk ook die van de linkse staande figuur.

Het bordspel: Triktrak en Schaak

Tot slot worden op tegenoverliggende bladzijden twee bordspelen getoond: triktrak op de achterzijde van de dobbelminiatuur, bijna onderaan, en schaak op de recto-bladzijde ernaast, bijna bovenaan (fol. 91^{v}-92^{r}). Op beide bladzijden is de liniëring doorgetrokken en zijn de lijnen door de afbeelding heen zichtbaar gebleven. Bij de andere miniaturen is dat soms ook het geval, maar veel minder duidelijk.
De twee bordspel-miniaturen op deze dubbelpagina vormen in compositie elkaars spiegelbeeld: twee aan het bord zittende spelers met een staande bediende aan de kant van de binnenmarge. Deze komt aanlopen met een bokaal voor zich opgegeheven: hij serveert de spelers wijn. Beide speelscènes zijn zo opgebouwd dat de ‘buitenste’ speler (aan de kant van de buitenmarge) aan zet is en de ‘binnenste’ speler op zijn beurt wacht of commentaar geeft, terwijl achter hem de wijnschenker bedient. Ook hier zijn deze bijfiguren kleiner van formaat dan de spelers, vooral bij de schaakscène.
Het bordspel wordt gepresenteerd als een denkspel voor twee heren, gespeeld in een luxe hofomgeving en niet in een kroeg. De aristocratische setting wordt hier aangegeven door ruime zetels met comfortabele kussens en de persoonlijke dienaar die wijn serveert in een kostbare bokaal. De spelers zitten aan weerszijden van het speelbord, dat rechtop wordt weergegeven om de plaatsing van de stukken en de stand van het spel te tonen.

Het Triktrakspel

De Triktrak-miniatuur op fol. 91^{v} (afb. 7) meet 5,9 bij 10,5 cm. Het smalle formaat sluit mooi aan bij de korte versregels op deze pagina. De afbeelding vult in de hoogte 7 regels geheel op en steekt beneden nog iets onder de regel uit. Van de in totaal 8 lijnen van de liniëring zijn er 5 gebruikt voor de

compositie van de afbeelding. De bovenlijn van de omlijsting valt samen met de laatste regel van de tekst erboven, de volgende lijn met de scheiding tussen beeldkader en middenvlak. Over de vierde lijn van boven is de scharnierende middenlijn van het speelbord getrokken, over de zevende lijn de onderrand van het speelbord en de bovenlijn van de onderste trede van de rechtse zetel. De onderlijn van de omlijsting valt iets onder de eerste versregel van CB 209, die hierdoor in de onderlijst staat geschreven en waarvan de initiaal R over de randlijst en het groene kader heen is gezet. Van de vier regels van dit korte schaakgedicht staan er drie onder deze miniatuur en de laatste bovenaan de volgende bladzijde, boven de schaakafbeelding.
De miniatuur heeft weer de gebruikelijke met groen-en-oker aangezette omlijsting, een groen beeldkader en blauw achtergrondvlak met wit scheidingslijntje. De groene en blauwe verf van kader en achtergrond zijn aan de linkerzijde veelvuldig door vouwen en plooien in het perkament afgebladderd. De letters van de teksten zijn plaatselijk afgesleten.[173]

Het lijkt of deze pentekening in een later stadium is overgetrokken met zwarte inkt in tamelijk dikke lijnen van steeds dezelfde dikte. Door de donkere, zware belijning hebben de figuren van deze afbeelding een heel ander karakter gekregen dan die op de bladzijde ernaast, die met de gebruikelijke kleur inkt (donkerbruin) in verschillende diktes zijn getekend. De gezichten en handen zijn ook met deze zwarte lijnen (over)getekend, evenals de golflijnen van de haren. De ‘speelhanden’ zijn daarbij nogal fors zijn uitgevallen, terwijl de gezichten eerder popperig ogen, mede door de rode stip op de wangen en de rode kersenmond. Deze toevoegingen ontbreken op de afbeelding ernaast. De figuren hebben wel dezelfde gezichtsvorm, gelaatstrekken en kapsel als elders in het handschrift, evenals de modellering van gezicht en hals met rose.

De voorstelling
Twee mannen zitten op van kussens voorziene zetels aan weerskanten van een opengeklapt triktrakbord met speelstenen. Het speelbord is rechtopstaand afgebeeld om de spelstand goed weer te kunnen geven. De spelers zitten naar het dubbele bord gekeerd en houden beiden het bord met hun achterste hand vast aan het bovenste deel en spelen momenteel met hun voorste vrije hand in het onderste deel. De linkse speler is aan zet: met twee uitgestoken vingers verschuift hij een speelschijf en richt zijn blik op zijn tegenspeler, die met gebogen hoofd naar het bord kijkt en in zijn linkerhand drie dobbelstenen gereed houdt om te werpen. Rechts komt een wijnschenker naar hen toegelopen met een bokaal balancerend op de vingertoppen van zijn opgeheven rechterhand en in zijn andere hand een stok.

De beeldelementen
Het langwerpige triktrakbord neemt vrijwel de gehele hoogte van het beeldveld in beslag: de onderkant begint net boven het groene kader en de bovenkant loopt over de buitenlijn van de omlijsting. Onder het bord en links tussen de onderste bordhelft en het onderbeen van de linkse speler is nog een smalle strook blauw van de achtergrond zichtbaar. Aan de rechterkant valt de rand van het onderste speelbord samen met de zijkant van de rechtse zetel. De zetels van de spelers zijn in het onderste groene vlak van het beeldkader geplaatst, de hogere rechtse zetel wat lager dan de linkse.
De kleding van de linkse speler is met rood getekend en met rose aangezet, terwijl zijn zetel met bruin is getekend. De zetel van de rechtse speler is met rood getekend, terwijl zijn kleding met bruin is getekend en met donkergroen is aangezet. De tuniek van de bediende is evenals zijn stok getekend met donkerbruin en aangezet met lichtbruin.

Het speelbord
Het opengeklapte triktrakbord bestaat uit twee vierkante borden die door drie ‘scharnieren’ (gaten met leertjes erdoor?) met elkaar verbonden zijn. Elk bord bevat binnen een omlijsting een wit speelveld met aan weerszijden 6 zwarte spitse driehoeksvlakken als een rij haaientanden: 12 per bord en per speelzijde, 24 in totaal. De lijsten en scharnieren zijn met rood getekend. Het spel wordt gespeeld met

[173]In het midden van de ondermarge is weer een bibliotheekstempel geplaatst van hetzelfde ovale type als op fol. 89^{v} in het voorafgaande katern, onder de afbeelding van de drinkers.

schijfvormige speelstenen in twee kleuren: getekend met rood en met zwart. De linkse speler, die aan zet is, speelt met de rode partij, de rechtse met de zwartomrande.

De zetels
De spelers zitten op kistvormige (houten) zetels, zonder arm- of rugleuningen, waarop zitkussens zijn gelegd. De linkse zetel heeft een eenvoudige, bank-achtige vorm met een uitstekend voetstuk. Op de vlakke zitting ligt een dik kussen met een sierknop aan de punt. Zetel en kussen zijn met donkerbruine lijnen getekend en de zetel is met lichtbruin en groen aangezet en gearceerd. De zitting is ingevuld met een rasterpatroon in groen, het kussen heeft een heel fijn ruitpatroon in rood.
De bankzetel van de rechtse speler lijkt door zijn opbouw en rijke decoratie op een troon. Zetel en kussen zijn getekend met rood en gedecoreerd met rood en groen. De geleding bestaat uit een getrapt voetstuk, een middenwand en een uitkragend bovenstuk met zitting, waarop een dik kussen ligt met een sierknop aan de punt. De onderste trede van het voetstuk is versierd met aan rij groenomrande rode ruiten afgewisseld met rode stippen, onder een horizontale rode streep. Dit ornament komt als enkel siermotief voor op het paleis van Dido: een ruit met vier stippen. De tweede trede heeft een architecturale decoratie van drie rode dubbelbogen in een groen kader en een vlakvulling van verticale groene strepen. De grotendeels door de speler bedekte middenwand is gedecoreerd met een groen rasterpatroon, waarin nog een rode boognis zichtbaar is. De onder afgeschuinde zitting heeft een rand en is groen gearceerd. Het roodomlijnde kussen is met een ruitpatroon in groen en rood versierd. De rijk versierde troonzetel lijkt de hoge status van deze speler te onderstrepen, evenals de hem begeleidende wijnschenker. Hij is vermoedelijk de ‘heer des huizes’.

De spelers
Beide spelers zitten met hun bovenlichaam en gezicht in driekwartprofiel naar het bord gericht, waarbij hun armhoudingen bijna symmetrisch zijn: beiden houden met hun achterste hand met gebogen arm iets boven het midden het speelbord vast en richten hun voorste arm meer gestrekt naar het onderste speelveld toe. Hun zithouding is echter verschillend. De linkse speler, die aan zet is, heeft ook zijn onderlichaam en benen naar het speelbord gekeerd. Zijn houding lijkt op die van de dobbelspelers in dezelfde positie, links van de tafel. Hij zit eveneens met gekruiste benen en zijn openvallende rok hangt in een punt af, hier niet achter maar tussen de voeten. In vergelijking met de armen en handen zijn de onderbenen kort en dun en de voeten klein van formaat. Beide benen zijn in zijaanzicht weergegeven en bij het voorste been is de kuitspier met een dun lijntje ingetekend. Het bovenstuk van het kleed valt in lusvormige plooien over de riem. De plooien zijn, evenals het kleed zelf, getekend met rood in subtiele schakeringen en afgewerkt met rose. De plooival van de rok, die de zithouding en de welving van het bovenbeen accentueert, is vergelijkbaar met die van de twee dobbelaars op de vorige afbeelding. Zo komen de plastisch uitgewerkte puntplooien langs de onderkant van het dijbeen overeen alsmede de boven de knieën omgeslagen split. De triktrakspeler verschuift met zijn gestrekte wijs- en middelvinger een steen en houdt de andere twee vingers gekromd.
De rechtse speler, die zijn beurt afwacht, zit met zijn onderlichaam frontaal naar voren. Zijn houding lijkt op die van de dobbelspeler die rechts van de linkse tafel zit, inclusief de naar het speelvlak gebogen voorste arm, maar met afwijkende hand- en voethoudingen. Hij heeft zijn voeten op het trapvormige voetstuk van zijn zetel gezet, de rechtervoet voorwaarts op de bovenste trede, de linkervoet zijwaarts op de onderste. De rechterknie, waarop de hand met de dobbelstenen lijkt te steunen, is daardoor hoger opgetild dan de naar buiten gedraaide linkerknie. De plastisch weergegeven plooival van zijn kleding is vergelijkbaar met die van de dobbelaars en drinkers in dezelfde afdeling. De plooien van het bovenstuk van het kleed vallen rechts in een w-vormige lus over de gordel. De rok wordt aan de voorzijde dichtgehouden, waardoor de stof over het naar buiten gekeerde linkerbeen wordt samengetrokken. De zoom valt tot op de enkel en stopt net naast het naar voren gerichte rechterbeen dat onder de knie door de split wordt vrijgelaten, waar een dun lijntje de scheiding tussen scheen en kuit aangeeft. De smalle stofreep aan de andere zijde van de split valt over de opgeheven rechterknie en maakt dan een sierlijke zwaai van het been af, plooit zich in twee fraaie bundels en eindigt in een spitse punt. De vanwege de openvallende split zichtbare binnenzijde of voering van de rok is groen ingekleurd. De plooien zijn zwaar en met donkergroen aangezet; vooral waar de plooien van het bredere stofdeel in het midden samenkomen vormen zij een diepe schaduw.

De kleding
Beide spelers dragen een lange tuniek met een split van voren, siermanchetten en een sierrand rond de voorste bovenarm. De sierbanden hebben de kleur van het kledingstuk en zijn bij de groene tunica (rechts) wit-groen-wit gestreept, terwijl ze bij de rode tunica (links) de gebruikelijke vorm hebben: een geblokte 'parelrand' tussen twee gladde witte randen. De rode tuniek wordt gecombineerd met een geblokte gordelriem in contrasterend zwart. De man in het rood heeft groen-omlijnde kousen, de man in het groen geel-omlijnde kousen evenals de bediende rechts. Deze draagt een simpele bruine tuniek met split, die korter is en tot op de kuiten valt.

De schenker
De wijnschenker komt met de bokaal op de vingertoppen naar de spelers toegelopen. Zijn loophouding is overtuigend weergegeven: hij stapt met zijn rechterbeen naar voren en plaatst daarbij de stok met zijn linkerhand elegant voor zich op de grond. De rok van zijn tuniek heeft een split middenvoor, maar de omslaande randen van de beide rokhelften vallen over elkaar heen zodat de rok zich sluit. Het bovenlijf van de tuniek valt in hoekige haakplooien, de rok langs het voorste been in parallelle plooien en langs het achterste been in dynamische diagonale puntplooien en een afsluitende rolplooi aan de achterkant.

Het Schaakspel

De Schaak-miniatuur op fol. 92^{r} (afb. 8) meet 5,6 bij 11,6 cm; dat is iets lager en ruim een cm breder dan de triktrak-afbeelding, maar nog wel smaller dan de bladspiegel.
Het bredere formaat past bij de lange tekstregels van het schaakgedicht eronder (CB 210), een leerdicht in dubbelverzen. Om deze op de regels te laten passen zijn veel afkortingen gebruikt en zelfs dan loopt de tekst soms nog tot ver in de buitenmarge door.
De afbeelding vult in de hoogte bijna 7 regels en ook hier zijn een aantal van de lijnen van de liniëring benut voor de compositie, voornamelijk voor het tekenen van het schaakbord, de zetels en de omlijsting. De bovenste lijn loopt tussen de binnenlijn van de lijst en de bovenrand van het schaakbord, direct eronder. De derde, vierde en vijfde lijn vallen samen met lijnen op het schaakbord, de vierde en vijfde tevens met de boven- en onderkant van het zitvlak van de linkse zetel, terwijl de zesde lijn samenvalt met de bovenlijn van de onderste trede van beide zetels en met de scheiding tussen het groene kader en het blauwe middenvlak. Onderaan is de buitenlijn van de omlijsting weer over de liniëring van de eerste tekstregel getrokken, waardoor het openingsvers van CB 210 in de randlijst staat. De rode initiaal Q balanceert fraai op de onderlijn en vult de hoek van het groene kader. De tekstregel boven de afbeelding is het slotvers van het korte schaakgedicht CB 209.

In het perkament zit een klein gat in de vorm van een staande ovaal. Het bevindt zich bovenaan in de miniatuur tussen het schaakbord en het voorhoofd van de rechtse speler, half in de bovenlijst en half in het groene beeldkader. Door dit gat heen zijn de rode lijn van de omlijsting doorgetekend en het groene vlak van het kader doorgeschilderd, zodat het minder opvalt. Op fol. 93^{r} is dit zichtbaar als een rode lijn en een groene vlek. Rechts naast het hoofd van de rechtse speler loopt een scherpe vouw omhoog tot de bovenrand van het blad. In de linker bovenhoek van de miniatuur heeft een vochtvlek de verf en inktlijnen doen uitlopen en verkleuren. Deze grote ovale vlek loopt links over de rug en schouder en langs de nek en het oor van de bediende, door zijn kapsel en over het groene kader en de randlijst.
De omlijsting, beeldkader en achtergrond hebben de gebruikelijke kleuren, maar laten enige onvolkomenheden en slordigheden zien. In de randlijst ontbreekt (evenals bij de dobbelaars) de groene aanzet langs de buitenrand. Het groen van het beeldkader is slordig ingevuld, vooral onderaan in het midden en in de rechterhoek. De onderste delen van de zetels zijn leeg gebleven en het voetstuk van de linkse zetel is onzorgvuldig afgewerkt: de bovenrand is ongelijk met bruin ingetekend en het rechtse profiel ook nog in de verkeerde kleur (met rood). Tussen de voetstukken van de zetels is onder het schaakbord nog een reepje van de achtergrond zichtbaar; dit is niet correct met blauw ingekleurd,

zoals onder het triktrakbord op de andere bladzijde, maar foutief en slordig met groen. Mogelijk is dit onderste gedeelte van deze laatste miniatuur onvoltooid gebleven en door een andere hand aangevuld.

De voorstelling
De miniatuur van het schaakspel vormt de tegenhanger van de vorige afbeelding: twee mannen op zetels aan weerszijden van een omhooggeklapt schaakbord met schaakstukken. Bij beide bordspelen is de buitenste speler aan zet. Bij het triktrakspel houden beide spelers met hun achterste hand het bord vast en kan de linkse speler, die aan zet is, met zijn rechterhand de speelstenen verschuiven. Bij de schaakafbeelding werkt dit niet, omdat de rechtse speler zijn achterste (rechter)hand nodig heeft om te spelen. De linkse schaker houdt daarom alleen het bord vast en heft zijn rechterhand op in een spreekgebaar. De rechtse schaker strekt zijn rechterarm uit over het bord om een stuk te verplaatsen. Links serveert een bediende wijn.

De beeldelementen
Het rechtopstaande schaakbord vult het beeldvlak vanaf iets boven het groene beeldkader onderaan tot tegen de randlijst bovenaan, daarbij ‘steunend’ op de voetstukken van de zetels en deze aan de binnenzijde oversnijdend. De onderste randlijst fungeert als vloer, waarop de zetels staan en waarover de bediende loopt.
Het kleurgebruik komt grotendeels overeen met de Triktrak-afbeelding op de pagina ernaast. Alleen zijn de bruine lijnen hier subtieler en van een lichtere tint, wat vooral opvalt bij de gezichten en bij de golflijnen van de haren. Ook hier is het speelbord omlijnd met rood en verdeeld in zwart-witte velden met rood- en zwartomlijnde speelstukken. Ook hier is het kleed van de linkse speler rood en zijn zetel bruin, in contrast met de rechtse speler wiens kleed groen en zetel rood is. De bediende is, evenals zijn collega links, helemaal in bruin getekend. De gezichten zijn enkel met rose gemodelleerd, ze hebben niet de rode wangen en mond van de figuren op de linkerbladzijde. De benen zijn met beige aangezet.

Het speelbord
Het vierkante schaakbord heeft een roodomlijnde rand en een zwart-wit geblokt speelveld van 64 velden (8 keer 8). Op het bord is een schaakpartij weergegeven met herkenbare, deels driedimensionaal weergegeven schaakstukken. De rechtse speler, die aan zet is, speelt met zwart omlijnde stukken die rose zijn ingekleurd. De schaakstukken van de tegenpartij zijn rood omlijnd en geel ingekleurd.

De zetels
Beide spelers zitten op brede bankzetels met eenzelfde opbouw: een uitlopend voetstuk, een rechte wand en een uitkragend zitgedeelte met een zitkussen in het midden. De kunstenaar varieert hierbij wel de vorm van de onderdelen: bij de linkse zetel vertoont het bovenstuk een curve en is het voetstuk afgeschuind, bij de rechtse zetel is het omgekeerde het geval.
De linkse zetel is met bruin getekend en met groen gedecoreerd, de rechtse is met rood getekend en met lichtblauw gedecoreerd. Beide kussens zijn met bruin getekend en van een lichtbruin-beige ruitpatroon voorzien. De decoratie van de zetels is niet voltooid: bij de rechtse zetel zijn voet- en middenstuk leeg gebleven, bij de linkse het voetstuk. Het bovenstuk van de linkse zetel is voorzien van een groen ruitpatroon binnen een witte rand. Het middenstuk is eveneens met groen versierd, nu met een dicht opeen gepakt boonvormig kringelpatroon. Hetzelfde patroon is toegepast bij het bovenstuk van de rechtse zetel, maar dan in lichtblauw. Dit decoratie-motief is een imitatie van marmer of een andere natuursteen, wat erop duidt dat deze zetels of van steen zijn of (waarschijnlijker) van beschilderd, ‘gemarmerd’ hout.

De spelers
De twee schakers zitten in een frontale zithouding breeduit met gespreide knieën op hun zetels, het grote schaakbord tussen hen ingeklemd. Hun zithouding is bijna symmetrisch, met het naar het bord gerichte been hoger opgetrokken en meer naar voren gericht dan het buitenste been waarvan de voet wat lager op het voetstuk is geplaatst en de knie naar buiten gedraaid. Hun zithouding lijkt weer op die van de dobbelspeler rechts van de linkse tafel, al zitten de bordspelers wat meer wijdbeens. De rechtse triktrakspeler heeft zijn buitenste been daarbij opzij gedraaid met zijn voet in profiel. De schakers

houden beide voeten naar voren gericht. Met deze overeenkomende zithouding contrasteren de verschillen in houding en aanzicht van hun bovenste lichaamshelft. De linkse speler keert het bovenlichaam en hoofd in driekwart aanzicht naar het bord, dat hij met zijn achterste hand vasthoudt, zoals de triktrakspelers. In een parallelle armbeweging heft hij zijn rechthand in een uitleggend spreekgebaar, zoals de man met de stok bij de dobbelaars. De rechtse speler, die aan zet is, houdt zijn bovenlichaam meer frontaal terwijl hij zijn hoofd in profiel naar het bord draait. Hij strekt zijn rechterarm uit tot op de helft van het speelveld om vanaf de bovenste rij een stuk te verplaatsen. Met zijn andere hand, die hij gestrekt voor zich houdt, wijst hij naar het bord. Dit gebaar lijkt op dat van de twee linkse drinkers, die echter hun hand wat lager houden. In beide gevallen ondersteunt dit gebaar de getoonde handeling: hier de schaakzet en daar het drinkgenot. Beide spelers hebben hun blik op het spel gericht. Voor een gezicht in profiel is de tweede figuur van de drinkers-miniatuur de enige parallel.
Het kleed van de linkse speler is met rode lijnen getekend en met geel aangezet. De forse lijnen lijken te duiden op een dikke stof en een zware plooival. De ruime rok van deze speler is aan de zoom omgevouwen en in een dikke bundel over zijn schoot en over zijn linkerknie gedrapeerd, waar hij in een rolplooi afhangt. Het bovenstuk van zijn kleed vertoont daarentegen geen enkele plooi en zit strak om het bovenlichaam gespannen, dat daardoor gezet overkomt, dit in groot contrast met het sterk geplooide bovenstuk van zijn tegenspeler.
De rechtse speler lijkt slanker van postuur en draagt een ruimvallend groen kleed van een soepele dunne stof. Het kleed is met bruin getekend en met groen overgetrokken en gearceerd, wat men aan de onderzijde van de linkerarm vergeten is. Zoals vaker bij de groen ingetekende kleding is de plooival plastisch en decoratief. Het gerimpelde bovenstuk valt in smalle parallelle plooien waarna het in omkrullende lusplooien over de gordel valt. De plooival van de rok is hoekiger van vorm: het kleed valt in tangvormige vouwplooien langs de benen en eindigt onder in een omkrullende omslag. De stof van de rok is over de benen naar het midden samengetrokken in een punt. De split is zichtbaar waar hij (met een omslag) openvalt en uitwaaiert tegen het schaakbord bij de rechter enkel, eindigend in een zwierige rolplooi. Hier is de binnenkant van de stof zichtbaar, die groen is ingekleurd met een wit biesje langs de zoom.

De kleding
De kleding is vergelijkbaar met die van de triktrakspelers, maar heeft hier alleen versierde manchetten: bij de bediende een simpele boord van twee gladde banden, bij de schakers de gebruikelijke driedelige boord van een door twee gladde banden omzoomde geblokte middenband.
De twee figuren links van het bord hebben het gebruikelijke kapsel, de rechtse speler draagt daarover een hoofddeksel: een glad kapje met een kinband. Het witte mutsje is afgezet met een rode band die uitloopt in de linten die onder zijn kin zijn vastgeknoopt, rondom loopt een groene rand en bovenop zit een sierknop. Zijn hoofd is in profiel weergegeven en bij het voorhoofd en de nek krullen de haren onder de rand uit. Dit hoofddeksel is een luxere versie van het kapje dat de scheepsjongen op het voordek van het schip van Aeneas draagt. Diens onversierde mutsje heeft dezelfde gladde ronde vorm en sluit ook met een band onder de kin.
De schenker
Beide schenkers zijn in driekwart profiel en in loophouding afgebeeld, hun blik gericht op de bokaal die ze omhoog houden op de vingertoppen van de rechterhand. Daarbij houden ze de linkerhand laag voor zich, de ene leunend op een stok en de andere op de rand van een zetel. Omdat ze spiegelbeeldig aan elkaar zijn, is de opgeheven rechterarm bij de triktrak-bediende de achterste en bij de schaak-bediende de voorste. De eerste stapt energiek op de spelers toe met behulp van zijn stok, bij de tweede lijkt de houding minder op voortbeweging gericht. Deze lijkt halt te houden bij de zetel van de linkse schaker om hem de wijn te serveren.
Het kleed van de schaak-bediende is met bruin getekend en de plooien zijn met beige geaccentueerd. Ook is zijn vooruitgestoken been met beige gemodelleerd: de knie en kuitlijn zijn aangegeven. De dunne grijszwarte lijnen die door de rok zijn getrokken om de achterzijde van de bovenbenen te markeren zijn in vergelijking hiermee onbeholpen en overbodig; ze lijken me een latere toevoeging. Bij vergelijkbare figuren wordt de vorm van de dijen aangeduid door plooival en arcering en niet door een contourlijn. Waar dat wel gebeurt, enkel bij de klimmende figuur aan Fortuna's rad, is het ingetekende dijbeen boller van vorm. Zijn rok valt voor tot op de knie en hangt achter in een punt tot

op de kuit af in puntzakplooien afgesloten door een gladde vouwplooi. Het bovenstuk valt in symmetrische lusplooien over de gladde gordel.

De bokalen
De bokalen hebben dezelfde kelkvorm (met een *nodus* tussen voet en kelk) als de meest linkse drinkbeker op de afbeelding van de wijndrinkers. De met bruin getekende kelk van de schakers heeft ook hetzelfde formaat, de met rood getekende kelk van de triktrak-spelers heeft een bredere *cuppa*. Bij beide bekers is de cuppa eveneens gedecoreerd met groene horizontale strepen, maar wat wijder uiteen dan bij de drinker en de nodus is hier niet ingekleurd.

De compositie van het spel
De twee statige afbeeldingen van het bordspel vormen, diagonaal tegenover elkaar, een samenhangend tweeluik. Deze spelcompositie lijkt, met enige aanpassingen, ook te zijn gebruikt voor de twee groepen dobbelspelers op de bladzijde ervoor. Zowel bij de dobbelgroep als bij de triktrak-schaakgroep is de 'buitenste' speler aan zet, terwijl de speler aan de 'binnenzijde' van de speeltafel toekijkt, geflankeerd door een staande figuur. De bedienden van de twee bordspel-miniaturen staan rug-aan-rug schuin tegenover elkaar aan de binnenzijde van de dubbelpagina. Deze ruggelings in het midden geplaatste en als scheiding van twee spelgroepen fungerende bijfiguren herinneren aan de twee staande figuren tussen de twee groepen dobbelaars, tot in de details van hun arm- en handhouding toe. Ook hier houdt de linkse bediende op dezelfde manier een stok vast, alleen is zijn loophouding omgekeerd (met het rechterbeen voor) en meer op voortbeweging gericht. De rechtse bediende komt in zijn gehele houding overeen met de wijndrager van het dobbelspel.
Ook de spelgroepen zelf vertonen overeenkomsten. De houding van de triktrakspelers op de linkse pagina reflecteert die van de twee buitenste dobbelaars aan de linkse tafel: de naar het speelvlak gestrekte voorste arm; de speler links is aan zet en zit met gekruiste benen, de speler rechts kijkt toe in een frontale zithouding en met de voorste hand op de rand van het speelvlak. Ook tussen de schaakspelers en de dobbelaars aan de rechtse tafel zijn overeenkomsten aan te wijzen, niet in zithouding maar wel in spelweergave: ook hier is de rechtse speler aan zet en strekt hij zijn arm over het speelbord en kijkt de speler links van het bord toe.

3. Stijlvergelijking van de miniaturen

De acht miniaturen in het handschrift komen in techniek, kleurgebruik en inkadering overeen. De techniek is die van de gekleurde pentekening, in dit geval een meerkleurige en deels ook ingekleurde pentekening op een omlijste en egaal gekleurde achtergrond. De rode lijnen van de omlijsting zijn aangezet met okergele en groene randen. De pentekening zelf is opgezet in bruine en rode inkt, aangevuld met andere kleuren voor de getekende en ingekleurde details. De achtergrond bestaat uit een groen omrand, blauw kleurvlak in dekkende verf. Enkel bij de Fortuna-afbeelding en de drinkscène is de achtergrond niet egaal blauw gekleurd, maar opgedeeld in blauwe, gele en rose vlakken. Bij de dubbele landschapsafbeelding is het blauwe achtergrondvlak verdeeld in een iets donkerdere rand met daarbinnen een lichter en transparant middenvlak, wat een atmosferisch effect geeft. Deze blauw-groene achtergrond en gestreepte omlijsting maken de naar formaat, vorm en thematiek zo uiteenlopende afbeeldingen tot een homogene en bijeenhorende groep.
De groen-en-oker omrande lijst is typerend voor de Carmina Burana-miniaturen en lijkt een toevoeging van de kunstenaar, die bij het reserveren van bladruimte voor de miniaturen niet geheel was voorzien. De omlijsting van de miniaturen staat over het algemeen zeer krap bemeten tussen de bijbehorende teksten en overlapt deze zelfs vaak. Het lijkt aannemelijk dat de gebruikte voorbeelden deze omlijsting niet hadden en dat de schrijvers bij het openlaten van ruimte voor de illustraties wel rekening hebben gehouden met de af te beelden voorstelling, maar niet met de toegevoeging van een lijst. Dit geldt met name voor de groep afbeeldingen van drinkers en spelers, die aan de boven- en onderzijde door tekst worden omsloten. Maar ook bij de andere miniaturen wringt het tussen de voor de tekst en voor de afbeelding bemeten ruimte. De enige miniatuur waarbij de randlijst precies binnen de contouren van de bladspiegel valt, is die van het Lentelandschap. De kunstenaar had voor deze

afbeelding een volledige bladzijde ter beschikking en hoefde geen rekening te houden met reeds aanwezige tekst.
De miniaturen verschillen van elkaar in formaat, vorm en compositie. De Fortuna-miniatuur heeft een kruisvormige omtrek rond de centrale cirkel van het rad. De verhalende scènes over Dido en Aeneas zijn in twee brede beeldstroken boven elkaar geplaatst. De twee delen van het Lentelandschap staan boven elkaar in een dubbel-afbeelding van een hoog formaat. Het Liefdespaar, bestaande uit twee figuren ten-voeten-uit, heeft als enige enkel-afbeelding oorspronkelijk een hoog en smal ('staand') formaat, maar is hier verrassend genoeg 'liggend' weergegeven. De kunstenaar heeft het compositorische probleem om twee figuren in volle lengte in te voegen op een opengelaten ruimte van slechts zes regels 'opgelost' door de miniatuur een kwartslag naar links te draaien. In de zeer platte strook van de Drinkscène zijn de vier drinkende figuren slechts vanaf heuphoogte zichtbaar. Deze drinkers hebben wel ongeveer dezelfde figuurgrootte als de wel compleet afgebeelde spelers van de Spelscènes, die ongeveer twee keer zo hoog van formaat zijn. De miniatuur van de Dobbelaars bevat maar liefst tien figuren en is daarom zeer breed: er zijn twee dobbelscènes naast elkaar afgebeeld, gescheiden door twee staande bijfiguren. De twee bij elkaar horende Bordspelscènes met Triktrak en Schaak bevatten elk slechts drie figuren (twee spelers aan weerszijden van het speelbord en een staande bijfiguur) en zijn dan ook smaller van formaat. Dat de Triktrak-afbeelding iets smaller en hoger is dan de Schaak-afbeelding lijkt vooral bepaald door het formaat van het speelbord. De onderlinge verschillen in formaat en vorm lijken dan ook vooral samen te hangen met de inhoud van de voorstelling, het gebruikte voorbeeld en de beschikbare ruimte.

Vergelijking in figuurstijl: de miniaturen met figuratieve scènes

Door kunsthistorici, en al door Schumann, worden de miniaturen in de Carmina Burana gewoonlijk aan één illuminator toegeschreven, op grond van overeenkomsten in techniek, stijl en gezichtstypen.[174] De vraag of alle miniaturen aan dezelfde kunstenaar zijn toe te schrijven kan pas beantwoord worden na een nauwkeurige onderlinge vergelijking, die het gemakkelijkst te maken valt aan de hand van de figuurstijl.

Overeenkomsten en verschillen
Zoals boven, bij de beschrijving, reeds gezegd vertonen de zeven miniaturen met figuratieve scènes grote overeenkomsten in de weergave van de menselijke figuren: in kleding en haardracht, in de vorm van gezichten en handen. Kenmerkend zijn ook de specifieke loophouding van de mannen en de kenmerkende handhouding van schenkers en drinkers.
De gezichten zijn meestal weergegeven in driekwart profiel, soms met stereotiepe trekken zoals bij het rijtje van drie dobbelaars aan de linkse tafel. De gezichten hebben over het algemeen een tamelijk breed voorhoofd, zwaar aangezette wenkbrauwen en een forse neuslijn. De wat pruilerige mond en de diepe schaduwen onder de ogen geven de gezichten een ernstige en soms wat zwaarmoedige uitstraling. Als representatieve voorbeelden van de figuurstijl en het gezichtstype in driekwart profiel kunnen de twee grote en gedetailleerd uitgewerkte staande figuren van het Liefdespaar fungeren. Voor het frontale figuur- en gezichtstype kunnen de tronende Fortuna en deels ook de boven haar rad tronende koning deze rol op zich nemen. Slechts twee figuren zijn met hun gezicht in profiel afgebeeld: de tweede drinker, die de wijnbeker aan zijn lippen zet (terwijl zijn buurman dit in driekwart profiel doet) en de rechtse schaakspeler, die naar het schaakbord kijkt terwijl hij een zet doet. Beide mannen hebben een tamelijk rond hoofd met een korte neus.
De verschillen tussen de miniaturen betreffen hoofdzakelijk de uitvoering en de figuurstijl. De miniaturen zijn opgezet als tweekleurige pentekeningen, in bruine en rode inkt, die daarna verder zijn aangezet en ingekleurd met inkt en verf in verschillende kleuren. De bruine inkt, die ook voor het schrift is gebruikt, is hierbij de basiskleur. Evenals bij het schrift varieert deze bruine inkt sterk in tint, met een kleurverloop van lichtbruin tot donkerbruin en zwart. Ook de lijnvoering van de bruine lijnen varieert van fijne haarlijntjes en zachte schaduwlijnen tot zware donkere lijnen. Deze verschillen zijn

[174]Zie o.a. Schumann 1929, 418; idem 1930, 30* f.; Plotzek 1983, 1517; Diemer 1987-1, 1296 en 1987-2, 44; Klemm 1998, 122: 'Miniaturen stilistisch einheitlich'; Walworth 2000, 79.

vooral goed te zien bij de weergave van de gezichten: vergelijk bijvoorbeeld de zachte modellering van het gezicht van Fortuna met de meer lineaire en schematische intekening van de gezichten van het Liefdespaar en met de harde zwarte belijning van de figuren van de Triktrak-afbeelding. De gehele Fortuna-afbeelding is met een lichtere tint bruin getekend dan de overige afbeeldingen. Binnen de groep miniaturen wordt de techniek van de ingekleurde pentekening in zijn verschillende gradaties toegepast, waarbij de mate van inkleuring en modellering varieert. De plooival van de kleding en de onderliggende lichaamscontouren van de figuren worden geaccentueerd door gekleurde schaduwlijnen en arceringen, meestal in donkergroen, soms ook in rose of bruin. Het plastische effect van deze techniek is bij de verschillende figuren van de Fortuna-miniatuur goed zichtbaar. In de laatste groep miniaturen met drinkers en spelers zijn de decoratieve mogelijkheden van de plooival nog verder uitgebuit. Bij enkele van de zittende figuren lijkt de draperie een eigen leven te leiden, zoals bij de rechtse schaakspeler, de beide triktrakspelers en vooral bij de twee dobbelaars links van de tafels. Zowel de plooibundels van de over de benen gedrapeerde of in een punt afhangende rok als die van het over de gordelriem bloezende bovenstuk zijn in gecompliceerde vormen en patronen uitgewerkt. Ook bij de figuren van de Wijndrinkers valt het ruime bovenstuk van de tuniek in diverse decoratieve, soms symmetrische, plooipatronen over hun middel. Bij de staande man met de beker in de Dobbelscène valt het bovenstuk in een reeks parallelle pijpekrul-achtige plooibundels over zijn riem. Van de groep met drink- en speelscènes zijn alleen bij de Dobbelscène de gezichten niet met rose gemodelleerd en de haren niet met lichtbruin ingekleurd. Deze miniatuur heeft hierdoor grotendeels het karakter van een tweekleurige (bruin-rode) pentekening, waarmee een enkel wel ingekleurd kledingdetail en vooral de met een donkergroene kleur ornamentaal uitgewerkte draperie van de twee linkse spelers sterk contrasteert. Is dit effect opzettelijk of is de tekening in zijn afwerking onvoltooid gebleven, zoals het geval is bij de zetels van de schaakspelers? Bij de verhalende dubbelafbeelding van Dido en Aeneas zijn de figuren relatief klein en misschien daarom ongekleurd gebleven. Enkel de grote ‘decorstukken’ (paleis, schepen) zijn gedeeltelijk ingekleurd, evenals de kleding van de hoofdrolspelers van het drama. De scènes van het afscheid van Aeneas linksboven en de zelfmoord van Dido middenboven zijn het meest uitgewerkt.
Hoewel de miniaturen in hun figuurstijl bijeenhoren, zijn er onderling naast veel overeenkomsten ook verschillen aan te wijzen, vooral in de details. Zo verschillen de gezichten in de Fortuna-miniatuur duidelijk van die in de overige miniaturen: ze zijn fijner getekend, subtieler gemodelleerd en minder ‘popperig’ dan die van de andere figuren, met kleinere ogen en zonder kersemond of appelwangetjes. De gezichten van de twee figuren die door het draaiende rad worden meegesleept vertonen een bij hun benarde situatie passende expressiviteit die verder in de miniaturen niet voorkomt, zelfs niet in de dramatische Dido-scènes. Hun gezichtsuitdrukking laat wel zien tot welke nuances de miniaturist, wellicht met hulp van een goed voorbeeld, in staat is. De gezichten van de andere afbeeldingen zijn meer stereotiep en reflecteren wellicht de ‘eigen stijl’ van de kunstenaar beter. Het meest uitgewerkt is deze stijl bij de grote figuren van het Liefdespaar, hoewel ook hier de invloed van een model een rol kan spelen. Dezelfde figuurstijl is te herkennen in het vorstelijke liefdespaar Dido en Aeneas. De miniatuur-groep met Drinkers en Spelers laat de figuurstijl van de kunstenaar goed zien, door de combinatie van herhalingen en variaties in de houdingen, gebaren en gezichten van de figuren.
Bij de vrouwelijke figuren is een verschil in kleding opvallend. Dragen de vorstelijke Fortuna en Dido beiden eenzelfde type mantel, het lange kleed dat zij daaronder dragen is zeer verschillend van snit. Fortuna draagt een ruimvallend sterk geplooid kleed van een stugge stof, dat bij het middel wordt omgord, waarbij het bovenstuk bloezend over de gordelriem valt. Dit gewaad doet ouderwets (of tijdloos) aan in vergelijking met de nauw aansluitende jurk van soepele stof, die door Dido gedragen wordt. Bij het klassieke kleed van Fortuna past haar loshangende haar, terwijl de modieus geklede Dido een eigentijds kapsel en hoofddeksel draagt: het haar in twee lange vlechten en bedekt met een ‘Gebende’. Ook het meisje van het Liefdespaar draagt een slank gesneden, getailleerde japon, die haar lichaamsvormen volgt. De brede, rijk versierde riem met het lange afhangende uiteinde accentueert als een sieraad haar ranke middel en lange benen. Ze draagt het lange, onbedekte haar eveneens gevlochten. Het Liefdespaar geeft een goed beeld van de eigentijdse modieuze kledingstijl en haardracht van (jonge) mannen en vrouwen. De kunstenaar heeft hier een modern, contemporain voorbeeld gevolgd. Ook het antieke liefdespaar Dido en Aeneas gaat modern en modieus gekleed, zoals gebruikelijk in de Middeleeuwen. De tekenaar heeft de figuurstijl van zijn model waarschijnlijk nog gemoderniseerd en naar zijn eigen stijl vertaald. De eveneens antieke geluksgodin Fortuna is

dichter bij haar traditionele figuurtype gebleven, al is wel haar mantel en de plooival van haar kleding 'gemoderniseerd'. Als allegorische figuur heeft zij een tijdloze, klassieke uitstraling. De aan de willekeur van de tijdloze Fortuna onderworpen koning gaat daarentegen weer zeer eigentijds gekleed. Hij is in kledingstijl vergelijkbaar met Aeneas, maar ook met de spelers en drinkers van de laatste groep afbeeldingen.

Conclusie
De miniaturen verschillen onderling in kwaliteit en in mate van uitwerking: van zeer zorgvuldig en gedetailleerd tot vluchtig en mogelijk zelfs onvoltooid. Ook combineren zij ouderwetse trekken met heel moderne, vooral wat de kleding en plooival betreft. Zo zijn in de Fortuna-miniatuur de figuren en hun beweging trefzeker en artistiek overtuigend weergegeven, in een evenwichtige compositie (ondanks het thema), terwijl het Liefdespaar als geheel een beetje wankel overkomt door het op de tenen lopen van de jongeman. De kleding van het Liefdespaar is in dekkende kleuren uitgewerkt, terwijl bij de Fortuna-figuren meer gebruik is gemaakt van het lijnenspel van de plooival. Het modieuze meisje van het Liefdespaar lijkt ook uit een heel andere context afkomstig dan de klassieke tronende Fortuna. Ook binnen een enkele miniatuur en zelfs een enkele figuur zijn onevenwichtigheden aan te wijzen: bijvoorbeeld het contrast tussen het zacht gemodelleerde gezicht van Fortuna, haar vlakmatige kroon en de harde, hoekige plooival van haar kleding. De bordspel-afbeeldingen vormen, op zichzelf en in combinatie, een uitgebalanceerde compositie. De Dobbelscène daarentegen is een onevenwichtige samenstelling van zittende en staande figuren, waarbij ook de onderlinge verhoudingen zoekgeraakt zijn: de drie hoofden op een rij links zijn wel erg groot in vergelijking met de hoofden in het midden van de afbeelding. Mogelijk had de kunstenaar voor de twee statige Bordspelscènes een goed voorbeeld ter beschikking, terwijl hij voor het Dobbelspel (of de uitwerking daarvan tot kroegscène) meer op zijn eigen inventiviteit en vaardigheid was aangewezen. Bij de strook-vormige miniatuur van de Drinkers is het ruimtegebrek creatief opgelost door de vier figuren slechts ter halve hoogte weer te geven, terwijl eenzelfde probleem bij het Liefdespaar tot een draaiing van de hele afbeelding heeft geleid.
Ondanks deze onevenwichtigheden en kwaliteitsverschillen zijn de zeven miniaturen met figuratieve scènes in zoveel aspecten met elkaar verweven dat ze zeker door één kunstenaar zijn vervaardigd. De figuurstijl komt in grote lijnen overeen, zowel in houding en gebaren, in gezichtstype en haardracht, als in kleding. Variaties in de wijze en mate van uitwerking, in kostuum en plooival zijn waarschijnlijk terug te voeren op het gebruik van zeer uiteenlopende voorbeelden en de mate van 'bewerking' hiervan. De groep miniaturen is intern onevenwichtig omdat de hand van de kunstenaar ze niet tot een hechte eenheid heeft gesmeed wat vormgeving en kwaliteit betreft, waardoor de uiteenlopende ontstaanswijze van de voorstellingen in het resultaat zichtbaar is gebleven. Ook de onderlinge stijlverschillen kunnen zo opgevat worden als reflecties van de diverse modellen op de eigen stijl van de uitvoerder. De vraag is nu of deze kunstenaar ook de maker is geweest van de paginavullende Landschapsafbeelding.

Vergelijking met de Landschapsminiatuur

Op fol. 64^{v} zijn enkel bomen en dieren afgebeeld, wat vergelijking met de andere miniaturen moeilijk maakt. Wat de dieren betreft kan ik mij niet aan de indruk onttrekken dat zij 'getemd' zijn en hun wildheid verloren hebben. Zo komt zelfs de kop van de leeuw eerder zachtaardig dan beestachtig over en hebben alle dieren een vriendelijke uitstraling, mede door de vormgeving van de ogen, die overeenkomt met die van de menselijke figuren en deze dieren een bijna menselijk 'gezicht' geven.

De bomen
Op de dubbel-afbeelding van Dido en Aeneas wordt de achtergrond van de verhalende scènes gevormd door een stad/paleis en een zeekust met schepen. Deze 'landschappen' bieden enige elementen ter vergelijking. Het meest directe vergelijkingsmateriaal vormen de twee bomen in het rots- of heuvellandschap rechts van de stad Carthago. De bomen met hun golvende stammen zijn van hetzelfde gestileerde type als op de landschapsafbeelding en laten in opbouw en vormgeving sterke overeenkomsten zien. De in rood getekende ornamentale rank links, waarvan de stengel en het topblad

met groen zijn aangezet, is opgebouwd uit elementen die terugkeren in de grote 'composietboom': de stengel met omkrullende palmetbladeren en rozetvormige 'stamkraag' en daarboven de uitwaaierende top met hartbladeren en rode besjes. De met zwart getekende meer natuurlijke boom rechts lijkt in groeiwijze op de 'pijnappelboom': de stam vertakt zich in drie bolle kruinen met lobbige bladeren, elk omgeven door een zwart ingekleurd silhouet. De stam van deze driedelige kruinboom vertoont kenmerkende details als een takstomp en vertakkingsrimpels, terwijl de kruinvormen zelf doen denken aan de grote 'vruchtknop' van de composietboom. Beide bomen zouden uitstekend passen in het woud van de landschapsminiatuur.

Het bladmasker
Een aanknopingspunt voor vergelijking biedt ook het mannenkopje in de 'composietboom' rechtsonder in de Landschapsafbeelding. Hoewel zijn groene gezicht masker-achtige trekken vertoont, is de manier waarop het gezicht is ingetekend wel enigszins vergelijkbaar met de gelaatstrekken van figuren uit de andere miniaturen, met name van Fortuna en de boven haar tronende koning. Punten van overeenkomst zijn de oog-neus-lijn, de welving van lippen en kin, de 'strenge' blik en de naar beneden getrokken mondhoeken.
Het motief van een gezicht dat verscholen gaat onder de geschulpte rand van omkrullend bladwerk is als decoratief element te vinden op het schip van Aeneas. De rode lijnen van de dekrand van het schip lopen aan de voorzijde uit in een 'boegbeeld' in de vorm van een kop, gevat in een omkrullend acanthusblad. Ook de twee kleine sloepen zijn voorzien van een 'galjoenskop' in deze vorm, die enkel zichtbaar is bij het voorste bootje en daar is ingetekend met bruin. In functie zijn deze scheepsdecoraties echter niet te vergelijken met de kop in de boom van de landschapsminiatuur en ook in formeel opzicht verschillen de koppen zeer. De driehoekige bladmaskerkop is met bruin getekend en met groen ingekleurd, het ronde vollemaansgezicht van het boegbeeld is als pure lijntekening met rode inkt getekend. De vorm van het geschulpte en omgekrulde palmetblad komt in beide afbeeldingen wel overeen, maar de plaatsing van het gezicht daarin verschilt weer. Het bladmasker verschuilt zich direct onder de omkrullende rand en de galjoenskop is gevat in een uitloper onder de bladkrul op de hoge voorsteven van het schip.

De techniek
Ook in technisch opzicht zijn er overeenkomsten aan te wijzen tussen de Landschapsafbeelding en de andere miniaturen. Behalve in de wijze van inkadering en vlakvulling komen de miniaturen tevens overeen in de details van inkleuring en arcering van de getekende voorstelling. Zo is bijvoorbeeld de zeer fijn getekende vacht van de haas vergelijkbaar met de bontkraag van de mantels en zijn de ruitvormige arceringen van de gespleten boomstammen ook toegepast bij de zetels van de triktrakspelers.

Conclusie
Er lijken voldoende aanknopingspunten te zijn, in techniek, stijl en motieven, om ook deze afbeelding toe te schrijven aan de kunstenaar, die de afbeeldingen met figuratieve scènes heeft vervaardigd. De conclusie is dat de Carmina Burana-miniaturen het werk zijn van één illuminator. Dit lijkt ook logisch gezien de niet erg omvangrijke opdracht van acht miniaturen. Bovendien past het bij het beeld van de Carmina Burana als een samenhangende verzameling, die voor een vermogende opdrachtgever door een klein team van specialisten werd opgetekend en geïllustreerd.

De relatie tussen miniaturen en decoratie

De relatie tussen de miniaturen en de penwerk-decoratie van de initialen is problematischer. Schumann beschouwde de groep fleuronnée-initialen met gezichten en rijk bladornament als het werk van hoofdschrijver en rubricator h^1, en schreef aan hem ook de uitvoering van de illustraties toe. Schumann concludeerde uit de overeenkomsten van de gezichten in de initialen van h^1 met die van de miniaturen, en van de bladornamenten van deze initialen met de bladeren van de boomvormen op fol. 64^v, dat de miniaturen waarschijnlijk ook het werk van h^1 zijn. Hij wees daarbij ook op de trefzekere tekening en de energieke beweging, die zowel de initialen als miniaturen kenmerken. Volgens

Schumann zou h^1 dan naast schrijver, corrector en rubricator ook de illuminator van de codex zijn geweest.
Bischoff ging in zijn inleiding bij de facsimile-uitgave zeer kort, in een enkele zin en voetnoot, op dit onderwerp in. Na een opsomming van de werkverdeling tussen de beide hoofdschrijvers en de vaststelling dat zij ook het werk aan de rubricering en initialen onderling verdeeld hebben, merkte hij op dat h^1, van wie de 'großzügig' getekende gezichten op fol. 86^r etc. stammen, daarbij een 'niet gering talent ontplooid heeft'. In een noot voegde hij daaraan toe, dat Schumann geneigd was aan deze hand ook de miniaturen toe te schrijven.
Het 'plausibele vermoeden' van Schumann, dat de miniaturen van de eerste hoofdschrijver van de verzameling stammen, werd overgenomen door de kunsthistorici P. en D. Diemer in hun bijdrage aan de Carmina Burana-editie van Vollmann en de uitwerking daarvan in een artikel, beide uit 1987. Ze wezen daarbij met name op de overeenkomst in gezichtstype tussen de talrijke kop-initialen en bepaalde koppen in de miniaturen. Als voorbeelden voor de 'bis zur Identität gehende Typenähnlichkeit' vergeleken zij de initialen op fol. 71^r (Q) en 88^v (P) met de gezichten van de dobbelspelers (de tweede van links) en de 'galjoenskop' aan het schip van Aeneas. E. Klemm daarentegen wijst deze toeschrijvingen van de hand. De door Schumann overwogen identificatie van de schilder met de eerste schrijver van de tekst, die ook het merendeel van de fleuronnée-initialen zou hebben uitgevoerd, is volgens haar twijfelachtig. Verschillen in de tekening van de gezichten in de initialen en die van de koppen in de miniaturen laten deze gelijkstelling niet toe.[175]
Zoals eerder gezegd twijfel ik ook aan de eerste identificatie van Schumann, die van schrijver en rubricator h^1 als de uitvoerder van de fleuronnée-initialen. De gladde en scherpe lettervormen van de grote initialen wijken daarvoor te zeer af van de blokkige kapitalen van zijn hand die erop volgen. Het schrift van deze oudere hoofdschrijver geldt rond 1230 als conservatief, terwijl het initiaaltype met fleuronnée juist uiterst modern is. Deze virtuoze initiaalgroep stamt ook niet van de jongere schrijver h^2, met zijn moderne maar onzekere schrijfhand en zijn simpele en eenvormige initiaalstijl. Bovendien verraadt het weelderige penwerk met ranken en gezichten eerder de hand van een tekenaar dan van een schrijver. Dan blijven twee mogelijkheden over: deze initialen zijn het werk van een decorator, die enkel dit ornament inbracht, of de illustrator heeft naast zijn tekenwerk voor de miniaturen ook een aantal van de initialen op zich genomen. Dat laatste zou Schumanns tweede identificatie wel bevestigen: die van de initiaal-tekenaar met de illuminator. Maar dan blijft het door Klemm gesignaleerde verschil in tekening een probleem. Laten we uit bovenstaand oogpunt eens goed naar de motieven en tekenstijl van initialen en miniaturen kijken.

Initialen met rankwerk
Het decoratieve penwerk van de fleuronnée-initialen komt in zijn rijkdom aan gestileerde rank- en bladvormen algemeen overeen met de weelderige vegetatie van de Landschapsminiatuur. Maar er zijn ook meer specifieke overeenkomsten in motieven en detailvormen aan te wijzen (afb. 10-11). Omkrullende palmetbladeren binnen een gebogen rank komen voor in de rankenboom en het rechterdeel van de composietboom. Een dergelijke combinatie is ook te zien in de S-initialen in rankvorm op fol. 63^r en 71^v, waarbij de schacht van de S eenzelfde gearceerde splijting vertoont als de stammen van de twee bomen rechtsboven (candelaber- en staakboom). Een soortgelijke splijtvorm heeft ook de 'stam' van de letter I op fol. 72^r, die boven en onder afgesloten wordt met een afdekkend halvemaan-vormig blad. De rondingen van de S op fol. 60^r zijn opgevuld met twee meekrullende geschulpte palmetbladeren, waarbij arceringen de welving accentueren, zoals bij de candelaberboom.[176]
Lettervormen met een ronding zijn vaak getransformeerd tot een peulvormig dubbelgeklapt blad met een ingekleurde splijting, zoals bij het palmetblad en de bladkelk van de composietboom. We zien dit bij de d op fol. 54^r, waar de ronding met een symmetrische 'palmetbloem' is ingevuld, de L op fol. 63^v

[175]Schumann 1930, 31*; Bischoff 1967, 14, 33 n. 17.; Diemer 1987-1, 1296, fig. 1: fol. 71^r: O met baardig en Q met baardloos gezicht; Diemer 1987-2, 44, 70 n. 9; Plotzek 1983, LMA 2, 1517: vermeldt in zijn bespreking van de 'künstlerische Ausstattung' van de Carmina Burana wel stilistische overeenkomsten tussen de miniaturen en de initialen, die met bladornamentiek of vaak ook met menselijke gezichten gevuld zijn, zonder daaruit identiteit van hand te concluderen; Klemm 1998, 122 f., afb. 293-5: fol. 59^v (rode M met ranken), 62^v (Q met gezicht), 63^r (gespleten S met bladwerk).
[176]Op fol. 56^v vult een omkrullend blad de letter O.

en bij de lettervormen met ingetekende gezichten (afb. 12). De letter V van *Vere* op fol. 63^{v} is een ware composietvorm van diverse soorten ranken en bladwerk, terwijl de V van *Veris* op fol. 64^{r} een gespleten stam heeft met afsluitend dek- en bodemblad.
De penvoering van beide typen rankwerk is echter duidelijk verschillend. Het rankwerk van de initialen is zwieriger en vlakker dan de bladranken van de miniatuur. Dit blijkt als we bijvoorbeeld het uitbundige penwerk van de initiaal P op fol. 89^{v}, onder de miniatuur van de Drinkers (afb. 5), vergelijken met de eveneens in rode inkt getekende ranken van de composietboom. Het omkrullende bladwerk van deze boom-ranken is niet alleen veel plastischer weergegeven, de lijnvoering is ook zachter en genuanceerder dan bij de scherpe en harde lijnen van de initiaaldecoratie. Deze initiaal-ranken zijn met een zeer vaardige en trefzekere hand getekend, maar als decoratief routinewerk zijn ze ook eenvormiger dan de vegetatie van het Lentelandschap, waarvoor uit meerdere bronnen is geput. Het rankwerk van de initialen en dat van de miniatuur dienen een geheel ander doel: ornamentale vlakvulling aan de ene kant en uitbeelding van een lentewoud aan de andere. Vermoedelijk valt het 'stijlverschil' tussen beide vooral te verklaren uit dit verschil in functie. Het gemak en de inventiviteit waarmee de illustrator elementen en motieven uit de initiaaldecoratie toepast in zijn landschap geven blijk van een grote vertrouwdheid met dit ornamentale vormenrepertoire. Rankwerk stond immers aan de basis van de opleiding tot boekschilder en bleef steeds de meest geliefde vorm van boekdecoratie. Het lijkt erop dat de illustrator zich voor zijn verbeelding van de lentenatuur mede heeft laten inspireren door zijn eigen rankenrepertoire. De Lenteminiatuur staat bovendien midden in het deel van het handschrift waar deze fleuronnée-initialen voor het grootste deel zijn ingetekend, namelijk de bladen 50-72 met teksten over de lente en de liefde. Ook de overige initialen van deze groep bevinden zich opvallend genoeg juist in de katernen met miniaturen: rond de Fortuna-groep en de Drink- en speelliederen.[177]

Initialen met ingetekende gezichten
De in de letterronding ingetekende markante mannengezichten vormen een typerend en opvallend onderdeel van de groep fleuronnée-initialen (afb. 12). Ook deze in totaal 13 initialen met gezichten komen voor in het deel van de codex waar de miniaturen staan: eenmaal voor Fortuna, driemaal voor de Lenteminiatuur, zesmaal voor het Liefdespaar en driemaal voor de Drinkers en Spelers.[178]
In de regel vullen de gezichten in driekwart profiel de hele ovaalvorm van voorhoofd tot kin. Vaak zijn de hoofden baardig, een enkele maal niet. Op hun voorhoofd zijn geen haren zichtbaar, wel rimpels. Als vulling van de grote initialen hebben zij een fors formaat van 2 tot 3 cm hoog, meestal rond de 2,5 cm. Dit alleen al maakt vergelijking met de gezichten in de miniaturen moeilijk, die variëren van slechts 0,5 cm op de Dido-miniatuur tot ongeveer 1 cm bij Fortuna, het Liefdespaar en enkele Dobbelaars.
De gezichten in de initialen zijn vlot getekend met ferme rode lijnen. In vergelijking met de fijngetekende gezichten in de miniaturen zijn deze initiaal-gezichten robuust van lijn en rond van vorm, met een naar verhouding grote neus en brede mond. Vooral de groep baardige gezichten is erg eenvormig en stereotiep van karakter. Deze standaardkop uit het ornamentale repertoire heeft echter geen parallel in de miniaturen. De gezichten van de twee mannen met baard aan boord van het Trojaanse schip zijn heel anders van stijl en uitdrukking. Ook het frontaal weergegeven baardige gezicht op fol 83^{r}, waarbij de baard onder de letter O uitgroeit, wijkt met zijn grote neus en brede mond af van de frontaal weergegeven gezichten in de miniaturen (Fortuna en de koning, de dobbelaars midden achter de speeltafels).
De gezichten van de initialen en de miniaturen stemmen wel overeen in het algemene gezichtstype, maar ze verschillen in vorm en lijnvoering. De initiaal-gezichten zijn rond-ovaal van vorm, fors van

[177]De verdeling van de in totaal 75 initialen met rankwerk over de katernen (met miniaturen) is als volgt: Fortuna: fol. 45-48,1: 5x; lente/liefde: fol. 50-56: 13x, fol. 57-64: 21x, fol. 65-72: 16x; drink/speel: fol. 83-90: 10x, fol. 94-98: 10x; vgl. fol. 77^{v}, lied CB 103 onder Dido-miniatuur: initiaal E van zelfde hand (zonder ornament).
[178]Type en plaatsing van de 13 initialen met gezichten: man met baard: in **O** op fol. 47^{v}, 66^{r}, 71^{r}; 83^{r} (frontaal); in **d**: 52^{v}, 86^{r}; in **P**: 69^{v}; man zonder baard: in **Q**: 62^{v}, 68^{v}, 71^{r}; in **D**: 68^{v}; in **P**: 88^{v}; in **V**: 64^{r} (jongeling). Verdeling: fol. 47^{v} (Fortuna): 1x; vooral op de bladen fol. 50-90, als volgt verdeeld over de katernen: fol. 50-64 (lente): 3x; fol. 65-72 (liefdespaar): 6x; fol. 83-90 (drink/speel): 3x.

lijn, schematisch en eenvormig van opzet, hebben ronde gelaatstrekken en een grote neus. De meer verfijnde gezichten van de miniaturen zijn hoekiger van vorm, hebben scherpere gelaatstrekken, een kleinere neus en meer gedifferentieerde gezichtsuitdrukkingen. De initialen laten een voorkeur voor het baardige gezichtstype zien, de mannelijke figuren van de miniaturen daarentegen zijn vrijwel allemaal baardloos.
Er is echter één gezicht dat in vormgeving tussen de initiaalkoppen en de figuren van de miniaturen instaat en misschien als verbinding tussen beide typen kan fungeren. Een uitzondering op de gesloten rondingen met vullende gezichten vormt de initiaal V van *Veris* op fol. 64^{r}: vanuit de open V-vorm kijkt het gladde gezicht van een jongeman naar buiten. De jongenskop is eveneens in driekwart profiel weergegeven, maar nu inclusief de nek en een stukje hoofdhaar, waardoor hij zich beter leent voor een vergelijking met de miniaturen. Dit initiaal-gezicht vertoont gelijkenis met het gezicht van de jongeman van het Liefdespaar, maar is toch anders van karakter door de grovere penvoering en de rondere gelaatstrekken. Het gezicht in de initiaal komt in type en haarstijl meer overeen met andere mannelijke figuren, zoals het stereotiep aandoende rijtje dobbelaars links op de miniatuur van het Dobbelspel en dan vooral het eveneens slechts deels zichtbare middelste hoofd. Misschien reflecteren deze met zwarte inkt getekende grote koppen van de kroegscène wel het meest de eigen figuurstijl van de tekenaar. Typerende kenmerken van beide gezichtstypen zijn de naar voren geschoven mond en kinpartij, de gewelfde lippen, het dunne tweede neuslijntje vanaf de wenkbrauw, de aan het bovenste ooglid geplakte iris die het effect geeft van een opkijkende blik. Toch zijn er stilistische verschillen aan te wijzen. In het initiaal-gezicht is de wenkbrauw-neuslijn ronder van vorm en is de neus wat breder uitgevallen. Bij deze jongeling in de V zijn de neus en rondingen echter al veel minder prominent dan bij de andere typen initiaalgezichten, die de hele ovaal moeten opvullen: de baardige grijsaard en het bolle vollemaansgezicht. Hun typische kenmerken, ronde gezichtsvormen en forse neus, lijken vooral samen te hangen met het ‘vullende’ karakter van deze koppen waarvan de omtrek bepaald wordt door de ronding van de letter.

Het bladmasker
Het motief van een mannengezicht tussen omkrullende bladwerk komt zowel in de initialen als in de miniaturen voor. De driehoekige holte waarin het bladmasker is ingetekend geeft zijn gezicht een hoekige en spitse vorm, contrasterend met de ovale ronding van de initiaal-koppen. Toch heeft deze starre maskerkop nog het meeste weg van de baardige grijsaards in de initialen, mede door zijn langgerekte vorm en schematische karakter. Alle initialen met ingetekende gezichten zijn gevormd als een peulvormig dubbelgeklapt blad met een geschulpte rand, lijkend op de dubbelgeklapte rand van de bladkelk waarin de groene kop schuilgaat. Bij het bladmasker in de boom lijkt het erop dat de illuminator een motief uit de initiaaldecoratie op geheel eigen wijze heeft toegepast in zijn landschapsafbeelding, misschien zelfs onder directe inspiratie van de, door hemzelf aangebrachte, kop-initialen op de bladen van de omringende katernen.

De galjoenskop
De baardloze initiaal-gezichten (in Q, P, D) hebben een bolle vorm, die doet denken aan het vollemaansgezicht van de ‘galjoenskop’ aan het Trojaanse schip. Deze met bladwerk gecombineerde ornamentale kop is eveneens in rood getekend binnen een ronding (van de boordrand). Door het schaalverschil blijft vergelijking echter moeizaam. Ook dit decoratie-motief kan mede geïnspireerd zijn door de kop-initialen van het handschrift, maar het komt als boegbeeld algemeen voor bij afbeeldingen van schepen en kan dus ook van het model voor de miniatuur zijn overgenomen. Binnen de miniatuur contrasteert het ronde gezicht van het ornamentale boegbeeld door zijn forse rode lijnen en bolle vorm sterk met de in fijne zwarte lijnen getekende meer hoekige gezichten van de menselijke figuren. Een ferme rode lijnvoering kenmerkt overigens ook andere elementen van de ‘rubricering’ in deze miniatuur, zoals de kronen en de architectuurdecoratie. Dit contrast tussen figuurstijl en ornamentstijl is het meest uitgesproken bij de Fortuna-miniatuur, waar zachte modellering van gezicht en handen afwisselt met harde belijning van de plooien en vooral de kroon. De kunstenaar combineert zo ook binnen zijn afbeeldingen al uiteenlopende nuances van penvoering en vormgeving.

Conclusie

De decoratieve ranken en gezichten zijn moeilijk te vergelijken met overeenkomstige motieven in de miniaturen door hun verschil in functie, formaat en uitwerking. Het lijnenspel van de initiaaldecoratie is vlot routine-werk, de pentekeningen zijn het resultaat van zorgvuldig maatwerk. Het rode penwerk rond en in de initialen is puur ornamentaal van aard: sierlijke vlakvulling en aankleding van de lettervormen in dezelfde kleur. De ranken en gezichten in de miniaturen hebben een beeldende en illustratieve functie, ze zijn meerkleurig en hebben dieptewerking. In de initiaaldecoratie daarentegen zijn deze motieven schematisch en eenvormig, vlak en lineair van karakter.
De gesignaleerde contrasten in lijnvoering (*ductus*) tussen penwerk en illustratie hoeven niet noodzakelijk op twee verschillende handen te wijzen, maar kunnen ook verklaard worden uit de uiteenlopende registers waartoe ze behoren. Zelfs binnen de miniaturen zien we al dit onderscheid in stijl en lijnvoering tussen de ornamentale en figuratieve elementen van de voorstelling, en deze stammen zeker van dezelfde meester. Bovendien kenmerkt diens tekenstijl zich door een puur plezier in het ornamentale lijnenspel van bijvoorbeeld de plooival van de kleding, die bij de Dobbelspelers zelfs ten koste gaat van verdere inkleuring en detaillering. Bij zowel het sierwerk als de afbeeldingen valt direct de kwaliteit van de tekening op, die de hand van een geoefende kunstenaar verraadt. Het is goed voorstelbaar dat een dergelijke vaardige en veelzijdige illuminator ook een deel van de overige boekdecoratie op zich heeft genomen: de initialen met virtuoze palmetranken en vlot getekende gezichten. Met de keuze voor fleuronnée-initialen laat hij zich tevens gelden als een eigentijdse decorator, bedreven in het nieuwste type penwerk. Het is ook opmerkelijk dat deze kunstzinnige initiaaldecoratie zich concentreert in de katernen rond de miniaturen en de overige lange tekstdelen onberoerd laat. Gezien de overeenkomsten in vormentaal en motieven tussen het rankwerk en de gezichten van de initiaal-decoratie enerzijds en de miniaturen anderzijds, lijken mij de verschillen in lijnvoering (*ductus*) en stijl onvoldoende reden om de uitvoering van initialen en afbeeldingen aan twee verschillende handen toe te schrijven. Het lijkt mij plausibel dat één ervaren tekenaar in dit handschrift twee verschillende aspecten van zijn artistieke kunnen heeft getoond, die van beeldend kunstenaar in de miniaturen en van decorator in de marge, en dat de stijlverschillen tot dit onderscheid in functie en status behoren.
Naar mijn mening hebben drie handen samengewerkt op de bladen van van de Codex Buranus: twee schrijvers, die ook de rubricatie en eenvoudig sierwerk hebben uitgevoerd, en een illuminator die de miniaturen en de gedecoreerde initialen heeft aangebracht. Op alle bladen met miniaturen heeft hoofdschrijver h^1 de rubricatie verzorgd (kapitalen en sierlijnen). De tekst is over het algemeen door h^2 geschreven, behalve op fol. 77^v (Dido), waar de teksten van h^1 afkomstig zijn, en op fol. 1^r (Fortuna), waar enkel de toevoeging door h^2 is geschreven. De schrijvers hebben op passende plaatsen tussen de teksten ruimte opengelaten voor de later in te voegen illustraties, vermoedelijk (deels) aan de hand van voorbeelden en in overleg met de illuminator. Vooral bij de kleinere afbeeldingen valt op dat de schrijvers daarbij geen rekening hebben gehouden met de voor deze kunstenaar en beeldcyclus zo karakteristieke toevoeging van een uniforme omlijsting. Dit lijkt mij op zich al een aanwijzing dat de hoofdschrijver niet identiek kan zijn met de illuminator.[179] Als gevolg van de te krap bemeten beeldruimte staat de randlijst zeer dicht op de tekst of is de lijst zelfs om een tekstregel heengetrokken, waarbij de initialen het beeldvlak binnendringen. Bij het Liefdespaar en de Dobbelaars steekt de begin-kapitaal van de volgende versregel door de lijst, terwijl deze onderlijst bij de Bordspel-miniaturen zelfs als tekstregel fungeert en de kapitaal de groene beeldrand overlapt. Bij de Drinkers is de omlijsting boven om een versregel heengezet, maar is deze linksonder op inventieve wijze verbonden met een zeer rijk gedecoreerde fleuronnée-initiaal (de P van *Potatores*). De ‘organische’ samenhang tussen miniatuurlijst en lied-initiaal lijkt een verdere aanwijzing voor de toeschrijving van pentekening en penwerk aan één hand. Op nog twee pagina’s wordt de miniatuur direct gevolgd door een lied-initiaal van dezelfde hand, maar in een andere verhouding. Bij de Drinkers-miniatuur wordt de smalle beeldruimte als het ware gecompenseerd door de in de marge expanderende initiaal. Onder de dominante dubbelminiatuur van Dido staat echter slechts een onversierde E van klein formaat. De F

[179]Een andere aanwijzing zou de conflicterende lay-out tussen tekst en beeld, en dus tussen schrijver h^2 en de illuminator, op fol. 72^v (het Liefdespaar) kunnen zijn. Maar het is ook voorstelbaar dat pas na het aanbrengen van de tekst een toepasselijk model voor de afbeelding gevonden werd.

onder Fortuna draagt een bescheiden rankenornament, maar is door zijn uitstekende positie wel vormbepalend voor de omlijsting van het beeldveld.[180]
De bladvullende Lenteminiatuur wordt aan beide kanten omgeven door lied-initialen met uitbundig bloeiend rankwerk. De meest aansprekende initiaal van de hele groep bevindt zich op de voorzijde van dit miniatuurblad, waar de ontluikende V van *Veris* een figuratief element bevat dat boven puur ornament lijkt uit te stijgen. In de letteropening verschijnt een jeugdig mannengezicht dat de verbindende schakel vormt tussen de overige initiaal-koppen en de gezichten in de miniaturen. Met dit 'Lentegezicht' geeft de illuminator als het ware zijn persoonlijke merkteken af als vervaardiger van beide decoratievormen van het handschrift.

Een latere toevoeging

Marge-illustratie van een meisje met bloemenkrans
De enige artistieke toevoeging aan het handschrift dateert uit de vroege 14e eeuw. Het betreft een marge-tekening naast het begin van het lange strijdgedicht over Phyllis en Flora (CB 92): een met bloemen bekranst meisje in gotische stijl (afb. 9). De marginale illustratie verschilt niet alleen in stijl en karakter van de miniaturen maar ook in de gebruikte techniek: het is een gewassen pentekening in grijsbruine inkt. De afbeelding van 10 cm hoog en 3,5 cm breed staat in de marge van fol. 39r, rechts van de tekst ongeveer in het midden van de pagina. Beginnend naast de titel van het lied, '*De Phillide et Flora*', vult de tekening de buitenmarge over een lengte van 12 regels. De voorstelling van een rijkgeklede jongedame met een bloemenkrans in het haar is zeker bedoeld als titel-illustratie bij het beroemde gedicht waarnaast ze zo elegant poseert. De bloemenkroon lijkt eerder een attribuut van Flora, de geliefde van een clericus, dan van Phyllis die een ridder bemint. Bovendien komt Flora als winnares uit deze woordenstrijd over de liefde, waardoor haar bloementooi tot zegekrans wordt. Weliswaar heeft volgens de tekst Phyllis loshangend haar, zoals het meisje op de tekening, en draagt Flora het haar gevlochten, maar het golvende kapsel van de getekende 'Flora' lijkt meer de mode van haar tijd te volgen dan de 12e-eeuwse tekst.
De rijk geklede jonge vrouw staat frontaal in een lichte contrapost-houding op een 'voetstuk' van met gras begroeide heuveltjes. Ze draagt een lang en ruim kleed met nauw aansluitende mouwen en een ronde hals met een knoopsluiting aan de voorkant.[181] Van haar dwars geplaatste linkervoet is alleen de punt zichtbaar, haar schuin naar voren gestoken rechtervoet is bijna geheel te zien. Over het soepel vallende kleed draagt ze een lange mantel van dikkere stof, die ze met haar linkerhand ter hoogte van haar middel bijeen houdt. Haar rechterhand houdt ze op borsthoogte voor zich geheven, bij de knoopjesrij van haar kleed. De opgehouden mantel valt in zware en hoekige plooien, die aan openhangende puntzakken doen denken. Alle hoeken en punten zijn afgerond en de lavering van de plooien is zacht en fluwelig. Haar langwerpige gezicht met de wat zware kinpartij oogt echter eerder nors dan lieflijk en de markante gelaatstrekken vormen een contrast met de zachte modellering van het gewaad. Het met bloemen getooide lange haar is met een boog om de oren gekamd en valt dan in golvende lokken over de schouders en langs de bovenarmen tot aan de uitgestoken ellebogen. Om het haar draagt ze een diadeem in de vorm van een bloemenkrans: drie rozet-vormige bloemen op een ronde band.
Een vergelijking van deze gotische 'Flora' met de laat-romaanse 'Flora' van het Liefdespaar laat zien hoe het vrouwelijke ideaalbeeld in de tussentijd is veranderd. Alleen de 'maten' van beide modellen geven het verschil al aan: de frontale figuur in de marge is 8,5 cm hoog en (met gespreide ellebogen) 3,5 cm breed; enkel op haar 'voetstuk' staand haalt zij de lengte van het meisje in de miniatuur, bijna 10 cm, die door haar gedraaide positie en meer ingetrokken armen maar 2,5 cm breed is. De extreem langgerekte figuurstijl van de 13e-eeuwse Flora wordt nog geaccentueerd door haar nauw aansluitende

[180]De lettervorm van de E (fol. 77v: *Eia dolor*) komt overeen met die van *Ecce* (fol. 59r) en *Estas* (fol. 61v) in de Lente-groep; daar bevinden zich ook F-initialen met rijker rankwerk: van *Floret* (fol. 60v: 2x) en *Florent* (fol. 58v).
[181]Kleding met knoopsluiting: een noviteit in de 13e eeuw, onontbeerlijk in de 14e eeuw; zie Thiel 1968, 170-5, afb. 151: illustraties uit Manesse-codex (c.1310), zelfde kledingtype (met knoopjes) en haardracht, andere figuurstijl.

kleed en afhangende gordelriem. Zij draagt het haar wel gevlochten en toont zonder mantel haar ranke meisjeslichaam. Een eeuw later is de figuurstijl zwaarder en meer verhuld: de slanke lichaamsvormen van de 14e-eeuwse Flora gaan schuil onder de ruime plooival van haar kleed en mantel, waarvan de plastische plooien met zachte schaduwen worden aangegeven.
Door het frontale aanzicht en de symmetrie werkt de figuur wat ouderwets en werd daarom tot voor kort meestal rond 1300 geplaatst (als Beiers werk). De marge-tekening wordt tegenwoordig gedateerd in de vroege 14e eeuw: door E. Klemm rond 1310 en door B. Hernad nog wat later, rond 1320-30, op grond van het smalle silhouet en de plooibehandeling. De vraag is of er enige samenhang is tussen de toevoeging van deze pentekening en de revisie van het hele handschrift door corrector k^1, die eveneens in de vroege 14e eeuw plaatsvond. Vermoedelijk werd toen ook het handschrift (voor het eerst) ingebonden en werden daartoe de beschadigde randen bijgesneden. Waarschijnlijk dateert de tekening van na het wegsnijden van de randen, want de vrouwenfiguur staat midden in de margebreedte met nog ruime afstand tussen haar uitgestoken elleboog en de buitenrand. Corrector k^1 heeft de nog ontbrekende grote initialen laten aanbrengen. Bij zijn revisie van de tekst schreef hij met gewone inkt de letter voor in de marge (hier de a), waarna een andere hand (Schumann: i^1) de grote initiaal in rood invoegde. De mooie en duidelijke initiaal A van *ANNI parte florida* op deze bladzijde dateert dus uit dezelfde periode als de pentekening ernaast.[182] De pentekening is van belang vanwege haar goede kwaliteit en artistiek niveau, maar vooral omdat de stijl van deze tekening een aanwijzing zou kunnen zijn voor de verblijfplaats van het handschrift in de periode na 1300. Tot op heden zijn echter helaas ook voor de tekenstijl van deze latere toevoeging geen directe parallellen gevonden. Als mogelijke regio van herkomst worden zowel Beieren als Oostenrijk genoemd. Ook ik heb geen nadere aanwijzingen kunnen vinden en ik hoop dat de bijgevoegde afbeelding misschien een nieuw spoor oplevert.[183]

[182]Zie boven; Schumann 1930, 29*, 66*, 81*.
[183]CB I.2, p.103; Schumann 1930, 31*; Schumann 1929, 418, 420, afb. 9; Bischoff 1967, 16: c.1300 (volgens B. Degenhart); CB-Vollmann 1987, 1297 f. (Diemer), fig. 2; Walworth 2000, pl. 17; Klemm 1998, 124: c.1310, nog in Oostenrijk ingevoegd (Kärnten?); Hernad 2000, nr 200, afb. 438: Zuidoost-Duitsland: Beieren-Oostenrijk, c.1320-30.

HOOFDSTUK DRIE
DE RELATIE WOORD - BEELD IN DE CARMINA BURANA

In dit deel van mijn proefschrift staat de plaats en functie van de miniaturen binnen deze veelzijdige maar thematisch geordende lyriekverzameling centraal. Wat is hun formele en inhoudelijke relatie tot de bijbehorende tekstgroepen? Op welke wijze illustreren en verhelderen zij de tekstinhoud? Is er sprake van een onderlinge samenhang?
Om een indruk van de handschrift-context te krijgen zal ik eerst een beknopt overzicht geven van de verzameling als geheel, de delen waarin deze uiteenvalt en de thematische ordening daarbinnen.

Een veelzijdige lyriekverzameling

Kort na de ontdekking van het liederenhandschrift gaf B.J. Docen in een publicatie uit 1807 al een beknopt maar bloemrijk overzicht van de zeer diverse inhoud: 'Der Inhalt selbst ist sehr mannigfaltig; einige Gedichte sind historischen, andere mythologischen Inhalts; die satyrischen Verse gegen die Römische Curie [...] sind durchgehens so kühn und frei [...]. Die zahlreichsten sind die Frühlings-gesänge, und, *mitunter lasciven*, Minnelieder, denen oft eine einzele Strophe eines deutschen Minnesingers beigefügt worden, vermuthlich zur Abwechslung für die Singlustigen. Zu Ende gibt sich der Verfasser auf mehr als eine Weise als wohlbestallter Poet einer lustigen Zech- und Spielbrüderschaft zu erkennen; auf eine Anweisung zum Schach- und ToccategliSpiel folgt dann wol ein Stoßgebet über die verderbten Zeitläufe; dort wechselreden Phyllis und Flora, wer die schönen Kinder baß erfreue, der Pfaff oder der Rittersmann; den Schluß endlich machen einige Mystèren oder geistliche Dramen ...'[184]

De indeling in thema's en liedgroepen

De veelomvattende collectie liederen en gedichten is niet willekeurig opgetekend, maar thematisch geordend. Het oorspronkelijke tekstbestand van 228 stukken valt in vier hoofddelen uiteen: eerst gedichten met moreel-satirische inhoud, dan liefdesliederen, gevolgd door liederen over wijn en spel, en tot slot de geestelijke spelen. Binnen de vier hoofdafdelingen is een verdere onderverdeling en ordening aangebracht naar thematische en soms ook formele criteria. Schumann stelde vast dat de thematische geleding van de verzameling door de schrijvers is aangegeven in de tekstopmaak en de rubricering. In de regel worden inhoudelijk (of formeel) bijeenhorende groepen gedichten gemarkeerd door titels en afgesloten door bijpassende metrische verzen, die de titel '*Versus*' dragen. Dit zijn leesverzen, spreuken (*sententiae*) en citaten van didactische aard, die in relatie staan tot het thema van de hele tekstgroep, maar soms alleen betrekking hebben op het voorafgaande gedicht. De kern van de groep bestaat uit ritmische gedichten, liedteksten, waarvan de eerste de hoofdtitel draagt, bijvoorbeeld '*De conversione hominum*' bij de groep over de morele inkeer, en de volgende getiteld zijn '*Item*', '*Item de eodem*', '*Unde supra*' en dergelijke. Deze thematische onderverdeling is het meest expliciet en consequent doorgevoerd in het eerste deel met de morele en satirische gedichten en herhaalt zich veel minder regelmatig en duidelijk in de andere afdelingen. Schumann beschouwde de tekstgroepen als het ordeningsprincipe van de verzameling en nummerde ze zover mogelijk. Bischoff karakte-riseerde het ordeningsplan van de verzameling minder strikt: steeds als de redacteur van het handschrift iets voorhanden had wat thematisch bij de liederen paste, heeft hij het opgenomen, met als resultaat een liederenverzameling met morele en didactische notities. Ook Schumann had echter al opgemerkt dat de 'äußere Technik der Gliederung des Bestandes' wel interessant was, maar dat het feit op zich belangrijker was, namelijk dat de schrijvers van het handschrift er met succes naar gestreefd hebben 'nicht ein wahlloses Durcheinander von Texten zu geben, sondern Verwandtes in gefälliger Ordnung aneinanderzureihen.'[185]

[184]Docen 1807, 12/VII, p.1310; cursivering door Docen.
[185]Schumann 1930, 78*, 41*-54*; Bischoff 1967, 7-9; cf. Bernt 1974, 840 f.; Schaller 1983, *LMA* 2, 1513-15; Vollmann 1987, 906-9; Knapp 1994, 408-10. Schumann geeft de volgende groepenindeling: I. Moreel-satirische liederen (groep 1-14), II. Liefdesliederen (groep 15-23), III. Drink-, spelers- en vagantenliederen (groep 24-31),

De vier thematische afdelingen

1. De gedichten met moreel-satirische inhoud

De eerste afdeling bestaat uit 55 gedichten met moreel-satirische inhoud: CB 1 tot 55, op fol. 43-48 plus fol. 1-18^{v}, regel 2. Voor een groot deel zijn dit klachten over moreel verval en aanklachten tegen misstanden binnen de kerk, in de vorm van satires. De teksten zijn overwegend óf op bepaalde deugden en ondeugden geconcentreerd óf richten zich tot een bepaalde clericale doelgroep (monniken, priesters, prelaten), een enkele maal tot een specifieke groep leken (kruisridders). De themata zijn als volgt verdeeld. De verzameling opent met een reeks scheldredes tegen ondeugden gerelateerd aan hebzucht en gierigheid (CB 1-13): *avaritia* (hebzucht), simonie (handel in geestelijke ambten), *invidia* (afgunst). Als overgang van het thema 'ondeugden' naar 'deugden' fungeert de groep Fortuna-gedichten (CB 14-18a) over de onbestendigheid van het geluk en de bestendigheid van de deugd. Hierop volgt een deugdenleer en aansluitend standspreken voor clerici (gericht tot hoge geestelijken) en algemene vermaningen tot morele en religieuze inkeer (CB 19-40). Dan wordt weer teruggegrepen op het thema 'tijdklacht': over de verdorvenheid van de wereld en de omkoopbaarheid van de clerus, met name de Romeinse curie (Rome-kritiek: CB 41-45), die wordt aangeklaagd in de vorm van satires en een evangelieparodie (CB 44: '*Evangelium sec. Marcas argenti*', het Evangelie volgens de zilveren Mark). Dan volgen eigentijdse politieke thema's: de kruistochten ('*De cruce signatis*', CB 46-52), lofzangen op de beëindiging van het schisma in 1177 (CB 53/53a); als afsluiting een duivelbezwering en een toverspreuk, te interpreteren als vervloeking van alle vijanden van de christenheid.

2. De liefdesliederen

De omvangrijkste afdeling wordt gevormd door de 131 liefdesliederen: CB 56 tot 186, op fol. 18^{v}, regel 3 tot en met fol. 72^{v}, dat wil zeggen: fol. 18^{v}-42, 49, 73-82, 50-72. Van de in totaal 119 bladen van de Codex Buranus is de helft (ca. 59 bladen) gevuld met liefdesliederen, die een unieke diversiteit van vorm en inhoud vertonen. Deze afdeling begint niet met een nieuw katern, op fol. 19, en zelfs niet op een nieuwe bladzijde, maar op de derde regel van de laatste bladzijde van het voorafgaande katern (fol. 18^{v}, r.3). De afdeling liefdesliederen eindigt wel op de laatste regel van een katern, onderaan op fol. 72^{v}. De liederen bezingen de liefde en de natuur, liefdesgeluk en liefdesleed.[186] Binnen deze grote afdeling zijn de liederen niet alleen naar thematische, maar ook naar formele criteria geordend.
De eerste groep draagt de titel '*Incipiunt iubili*'. De benaming *Jubili*[187] is zowel formeel als inhoudelijk passend: het zijn kunstzinnige liederen op een doorgecomponeerde melodie (*Sequentia, Leich/Lai*), die de liefde en de natuur 'bejubelen'. In deze liederen van verlangen en triomf wordt de liefde geprezen, maar soms ook versmaad (CB 56-73).
Dan volgen strofenliederen, vaak met refrein, (CB 74-96) met verhalende liefdesavonturen, waaronder de tweestrijd tussen Phyllis en Flora over de vraag of de liefde van clerici of ridders de voorkeur verdient (CB 92: '*De Phillide et Flora*'), voorafgegaan door een waarschuwing aan de priesters tegen onkuisheid (CB 91: '*De sacerdotibus*'). Nu breekt CB 92 midden in de 62^{e} strofe (van de 79) af, aan het eind van een katern (fol. 42^{v}). Van het volgende katern is slechts één blad behouden gebleven (fol. 49), dat begint met het slot van een liefdeslied, dat later is gewist voor toevoeging CB 1* (gebed tot St.Erasmus), en verder CB 93-96 bevat, liederen met het thema 'jeugd en liefde'. In dit katern zijn in

---

IV. Geestelijke spelen (groep 32-33). Kritiek op Schumanns groepenindeling bij de afdeling Liefdesliederen: Bulst 1933 (*HV*); weerwoord van Schumann hierop, met doornummering van de groepen van afdeling III en IV: Schumann 1934 (*HV*).

[186]Schumann 1930, 45*, 50*; CB I.2 (Schumann) 1941: *Die Liebeslieder*; correcties: Spanke 1943. Een selectie van 60 liefdesliederen met vertaling: Walsh 1993.

[187]De *jubilus* is, evenals de *sequentia*, in oorsprong een Misgezang verbonden met het *Alleluia* (Hebreeuws voor 'loof de Heer'), gezongen voor de Evangelie-lezing. De *jubilus* is ontstaan uit de vocalisatie van de laatste lettergreep van *Alleluia*, de *sequentia* is een uitbreiding hiervan. De aanvankelijk woordloze jubelzangen op het slot-melisme van *Alleluia* werden later van een bij de feestdag passende tekst voorzien, maar ontwikkelden zich ook tot een zelfstandige liedvorm, gekenmerkt door een opbouw uit (dubbel)strofen van ongelijke vorm, lengte en melodie. Deze muzikale vorm werd ook gebruikt voor wereldlijke liederen, zowel in het Latijn als in de volkstalen (Frans: *lai lyrique*, Provençaals: *descort*, Duits: *leich*). Zie Sadie 1980.

ieder geval verloren gegaan: het laatste deel van CB 92, het begin van het gewiste liefdeslied en het slot van CB 96 dat onderaan fol. 49^{v} afbreekt.[188]
Ook de volgende grotere thematische groep, die van de klaagzang (*Planctus*), vooral over de gevaren van de liefde, is weer naar vorm verdeeld in ongelijkstrofige (CB 97-109) en gelijkstrofige liederen (CB 110-131). De groep begint op fol. 73 met een aantal thema's uit de antieke literatuur: de Apolloniusroman, de liefdesgeschiedenis van Dido en Aeneas, de val van Troje (CB 97-102). Het tragische einde van Troje en van Dido vormt de aanzet tot een lange en zeer diverse reeks klaagzangen: eerst liefdesklachten (CB 103-121), dan een gemengde groep met onder andere dodenklachten en tijdkritiek: klaagliederen over de dood van een Engelse koning (mogelijk Richard Leeuwenhart, gestorven bij een belegering in 1199) en over de moord op de Duitse koning Philip von Schwaben in het jaar 1208 (CB 122 en 124), met daartussen een tijdklacht van Walter van Châtillon. De groep bevat ook klaagzangen van geheel andere aard, zoals het klaaglied van het zwangere meisje en de hilarische klacht van de gebraden zwaan, en eindigt met CB 131 en 131a: de klacht van Caritas door Philippe de Kanselier (van Parijs, CB 131), plus op de tonen van het slotmelisme een nieuwe daarop aansluitende tekst (CB 131a).[189]
In scherp contrast met deze groep klaagzangen staat de lange reeks van 55 gezelschapsliederen over de liefde (CB 132-186). De thema's zijn 'de liefde en de lente', liefdesliederen met *Natureingang* (CB 132-160), 'Amor en Venus' (CB 161-176), 'jeugd en dans' (refrein- en dansliederen CB 177-186). In deze groep domineren de liederen met de karakteristieke Duitse strofe (41 stukken[190]), terwijl aan het einde liederen zijn opgenomen met vermenging van Duits en Latijn (CB 177, 180, 184, 185). Naar vorm zijn het overwegend strofenliederen, meestal zonder refrein, met aan het einde een gesloten groep refreinliederen (CB 179-185).

3. De liederen van drinkers, spelers en vaganten
De 40 liederen van drinkers, spelers en vaganten vormen een bonte afdeling: CB 187 tot 226, op fol. 83-98. Deze afdeling begint met enkele gedichten waarin eerzuchtige en geldbeluste hovelingen en vlijers gehekeld worden: in CB 187 wordt een wereldlijk hof bekritiseerd, terwijl de satire op het hofleven door Philippe de Kanselier (CB 189) weer met name tegen de pauselijke curia in Rome gericht is. Dan volgt de 'Biecht' van de Archipoeta (CB 191), waarin deze de 'verkeerde levenswandel' (*pravitas*) belijdt, met als zonden de liefde voor de vrouwen, het dobbelspel en de wijn, gevolgd door de 'Strijd tussen wijn en water' ('*De conflictu vini et aque*', CB 193). Hierop sluiten spelers- en drinkersliederen aan (CB 195-206): over drinken in goed gezelschap, het kroegleven en dobbelen, maar ook leerdichten over het edele schaakspel (CB 209 f.). Verder bevat deze afdeling vagantenliederen zoals bedelliederen en scheldredes tegen gierigaards (CB 216-226), de Spelersmis ('*Officium lusorum*', CB 215), het lied van de 'Vaganten-orde' (CB 219) en andere parodieën. De schijnbaar onbeperkte overgave aan een leven van drank en spel wordt steeds weer onderbroken door moraliserende Versus, die tot matiging en redelijkheid manen. Zo heeft bijvoorbeeld het braslied CB 211 als corrigerend tegenwicht de wijsheidsspreuken en gedragsregels van CB 212-14. De teksten van de lofzangen op de wijn en het spel vertonen zelf vaak ironische en parodistische trekken. Ook deze afdeling is dus in zekere zin als een moreel-satirische verzameling te beschouwen, maar in een luchtigere toonzetting die eerder het vermaak dan de lering dient. Het zijn typische gezelschapsliederen die het wijndrinken begeleiden met elementen van rollenspel, spot en zelfspot.

4. De geestelijke spelen
Het oorspronkelijke tekstbestand van de verzameling wordt in het laatste katern (fol. 99-106) besloten met twee vermoedelijk bijeenhorende geestelijke spelen, die tezamen bekend staan als het

[188]CB I.2 (1941); Schumann 1930, 35*. De volgorde van de betreffende katernen is: fol. 35-42, 49, 73-82.
[189]Vollmann geeft hier de volgende thematische indeling: 1. liederen van liefdesvreugde en -verlangen: CB 56-88; 2. 'verkeerde' liefde (van priesters, grijsaards, homo-erotisch, incest en prostitutie, tegen de wil van de goden, echtbreuk) en lof op de 'juiste' liefde (van de jeugd: CB 90, 94, 96, binnen het huwelijk: CB 99): CB 89-102, met antieke voorbeelden van de gevolgen van de 'verkeerde liefde' (CB 97-102); liefdesklachten: CB 103-121; diverse klachten: CB 122-131.
[190]Van de in totaal 48 liederen met Duitse strofe; de overige 7 liedteksten zijn elders in de verzameling opgenomen, bij het betreffende thema.

Benediktbeurer Weihnachtsspiel (CB 227-228). Het Kerstspel CB 227, op fol. 99-104, wordt (na een lacune van 14 regels) gevolgd door het fragmentarische 'Spel van de koning van Egypte' CB 228, op fol. 105-106. Deze koning wordt als voorbeeld van heidense afgoderij opgevoerd en bij zijn intocht worden de 'heidense' lente- en liefdesliederen CB 80 en 161 gezongen, lofzangen op Amor, Venus en Jupiter, die in het spel geciteerd worden. Als de heilige familie Egypte betreedt, vallen de godenbeelden van hun sokkels en bekeert Egypte zich. Na het 'Egypte-spel' volgt binnen CB 228 het 'Babylon-spel', waarin delen van het 'Spel van de Antichrist' uit Tegernsee zijn opgenomen. De tekst hiervan eindigt abrupt onderaan fol. 106^{v}, midden in de laatste regel. Waarschijnlijk is op deze plaats het optekenen van de teksten van het eigenlijke handschrift voortijdig afgebroken.[191]
De zeer gemengde groep aanvullingen bevat onder andere nog vier religieuze spelen. In aansluiting op het Kerstspel zijn de katernen volgend op fol. 106 gevuld met respectievelijk het 'Kleine Passiespel' CB 13* (fr. III^{v}-IV^{v}), het Paasspel CB 15* (fr. V-VI), het 'Grote Passiespel' CB16* (fol. 107-112) en het Emmausspel CB 26* (fr. VII). Verder zijn religieuze liederen toegevoegd, waaronder twee grote Maria-klaagzangen en vijf Catharina-hymnen, maar ook vier Latijnse gedichten van de Marner.

De twee liedrepertoires
Bij zijn bespreking van de Buraanse liefdesliederen merkte P. Dronke op dat deze in twee groepen uiteen lijken te vallen. In de eerste groep (CB 56-121) hebben de verzamelaars voornamelijk geput uit internationaal repertoire, afkomstig uit Frankrijk (St-Martial, Notre Dame Parijs) en mogelijk Engeland. In de tweede groep (CB 135-186) brachten zij een uniek locaal repertoire bijeen, met toevoeging van Duitse strofen. De twee groepen worden gescheiden door de diverse reeks klaagzangen (CB 122-134) - deels van bekende Franse auteurs - , waaronder slechts één klacht die iets met liefde te maken heeft (CB 126). Dronke veronderstelde dat deze 'curieuze mélange' uit het internationale repertoire op deze plaats terecht was gekomen doordat de kopiisten in dit stadium een aantal door hen geleende niet-Duitse modelhandschriften moesten teruggeven en toch nog zoveel mogelijk teksten wilden invoegen, ook al had dit de verstoring van de indeling der liefdesliederen in hun eigen verzameling tot gevolg. B. Wachinger slaagde erin het belang van deze cesuur voor de opbouw van de gehele verzameling nader te verklaren. Op zoek naar een concept en structuur op een 'middenniveau' constateerde hij namelijk dat het laatste deel van de grote afdeling liefdesliederen, waarin de liederen met Duitse strofe zijn geconcentreerd (CB 132-186), in zijn geheel in een reeds bestaande verzameling is ingevoegd. Het betreft hier een secundaire uitbreiding van het oorspronkelijke bouwplan van de verzameling, uitgevoerd door de hoofdschrijvers zelf. Hij concludeerde dat de samenstellers van de Carmina Burana op deze manier twee verschillende liedrepertoires ineengeschoven hebben. De basis wordt gevormd door een oudere, geordende verzameling liederen uit de 12^{e} eeuw, voornamelijk afkomstig uit West-Europa en met name Frankrijk. Hierin werd een nieuw ter beschikking gekomen tekstcorpus van eigentijdse (liefdes)liederen in strofenvorm, afkomstig uit het Duitse gebied, als één blok ingevoegd op een geschikte plaats, na de gelijkstrofige (liefdes)klachten.[192]
De oorspronkelijke opzet van de verzameling is door deze invoeging verstoord. Als de groep CB 132-186 wordt weggelaten, dan worden verbindingen zichtbaar van de afdeling liefdesliederen met zowel de eerste als de derde afdeling. Zoals de liefdes-*jubili* aansluiten op de politieke lofzangen van de eerste afdeling, zo gaan de *planctus* aan het einde over in politieke en andere klaagzangen (CB 122-131), met thema's die aan het begin van de derde afdeling voortgezet worden. De Rome-kritiek van CB 131/131a neemt de thema's van de groep CB 41-45 weer op, die op de daarvoor leeggelaten regel de titel '*De curia Romana*' (Over de Romeinse curie) had kunnen dragen en de hebzucht en omkoopbaarheid van de pauselijke curie bekritiseert.[193] CB 131 en 131a (*Dic Christi veritas* en *Bulla*

[191]Schumann 1930, 39*.
[192]Wachinger 1985, 280-7; zie boven: status qu. Dronke 1968, I,300-31, overzicht: II,560-4, conclusie: 564. Idee van twee verzamelingen in 1901 al geopperd door Meyer, 10 f.
[193]Het thema van de hebzucht en omkoopbaarheid van de hogere clerus en de pauselijke curie, inclusief simonie, komt in de vorm van kritiek, klachten en satires aan het begin en einde van de verzameling voor: CB 1-11, 21, 39, 41-45; CB 123, 131/131a, 187, 189, 226. Zes stukken met vermaningen aan priesters en prelaten, tijdklachten en Rome-satires worden toegeschreven aan Philippe de Kanselier (van Parijs): CB 21, 27, 34, en de oorspronkelijk op elkaar volgende Rome-satires CB 131/131a en CB 189.

fulminante) sluiten inhoudelijk tevens aan bij de Rome- en hofkritiek van CB 187, 189, die oorspronkelijk ook als één groep Rome-satires direct op elkaar volgden (CB 131/131a, 187, 189), maar nu door de groep liefdesliederen CB 132-186 gescheiden worden. Het bedellied CB 129 laat zich verbinden met de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191 en met de andere bedelliederen uit de derde afdeling, terwijl de klacht van de gebraden zwaan CB 130 thematisch bij de brasliederen en parodieën van deze afdeling past. Pas door het invoegen van CB 132-186 is deze groep klachten thematisch geïsoleerd geraakt.

Op basis van Schumanns indeling en zijn eigen analyse kwam Wachinger tot het volgende opbouwprincipe van de verzameling.

1. Moreel-satirische gedichten (CB 1-55: 55 stukken): scheldrede tegen ondeugden (*avaritia*) overgaand in tijdkritiek (CB 1-13); standspreek voor clerici, met name deugdenleer voor geestelijke vorsten: *fortuna, largitas, virtus, conversio* (CB 14-40); politieke actualisering en concretisering van kritiek en leer: Rome-kritiek, kruistochten, jubelzangen op de beëindiging van het schisma (CB 41-55).
De overgang naar de liefdes-*jubili* vormt na deze kerkelijk-politieke teksten thematisch een harde breuk, die wordt verzacht door de feestelijke, ongelijkstrofige 'jubili' van de direct aan de liefdesliederen voorafgaande groep.

2. Liefdesliederen: verlokkingen en gevaren van de liefde: *jubili, planctus* (CB 56-121: 66 stukken); tevens formele indeling: ongelijkstrofige, gelijkstrofige liederen. De laatste groep klaagzangen, die niet over de liefde handelen (CB 122-131: 10 stukken), hebben waarschijnlijk oorspronkelijk de overgang gevormd naar de derde afdeling. De formele ordening van de liefdesliederen naar sequensen en strofenliederen en hun inkadering in een moreel raamwerk vormen aanwijzingen voor een zekere distantie tot de inhoud. Het plaatsen van 'Liebesfreude' aan het begin en 'Liebesklage' aan het einde kan ook als vermaning opgevat worden: zie waartoe overgave aan de liefde kan leiden. De weinige Versus die stelling nemen tot het thema lijken de afstandelijke, relativerende houding van de verzamelaars te bevestigen: bijvoorbeeld 'schoonheid is een last' (CB 104a), 'het is noodzakelijk maat te houden' (CB 119a).

3. Drink- en speelliederen: verlokkingen en gevaren van wijn en spel (CB 187-226: 40 stukken). Ook hier een moreel-satirische invalshoek; directe correspondentie met de eerste afdeling door heropname van de thema's hof- en Rome-kritiek (CB 187-190), tijdklacht en scheldrede tegen priesters (CB 226) en van het thema hebzucht en vrijgevigheid in het kader van de bedelliederen.

4. Geestelijke spelen (CB 227-228: 2 stukken): ander genre en gebruikssfeer, maar op hetzelfde publiek gericht.
De correspondentie van de laatste liederen met de eerste uit het handschrift, die behouden zijn, laat volgens Wachinger vermoeden dat de verzameling een afgerond geheel vormt en dat er dus aan het begin niets ontbreekt, wat wezenlijk is voor de thematische opbouw.

Zowel de ingevoegde Duitse groep als de daardoor gescheiden geraakte voorafgaande en aansluitende groepen vallen binnen de aaneengesloten reeks katernen, waarin schrijver h^2 de teksten heeft geschreven en h^1 de rubricering en het sierwerk heeft verzorgd en soms ook teksten heeft toegevoegd: fol. 50-72, 83 ff.[194] Op de plaats waar de 'Duitse' verzameling is ingevoegd, laat het handschrift onregelmatigheden en sporen van 'gerommel' zien, vooral in het onvolledige katern waar deze reeks begint, fol. 50-56. Het blad tussen fol. 55 en 56 is uitgesneden en de achterzijde van blad 54 is vanaf regel 10 aanvankelijk leeggebleven, evenals beide zijden van blad 55. Dit is de eerste lacune in de doorlopend geschreven tekst van het handschrift: tot en met fol. 54^r is op alle bladzijden de ruimte geheel van boven tot onder aansluitend beschreven.[195]

[194]Het katern fol. 73-82, met de Trojeverzen, is hier later foutief tussengebonden.
[195]Schumann 1934 (*HV*), 289 ff.; slechts op fol. 48^v, 1^v en 25^v is na de Versus 18, 20 en 66 de onderste regel leeggebleven. Het is mogelijk dat ook in het katern, waarvan fol. 49 (geschreven door h^1) het enige behouden

De Duitse verzameling begint bijna aan het einde van katern fol. 50-56, op fol. 56^{r} en vult de katernen fol. 57-64 en fol. 65-72 volledig. Aan het begin van het nieuwe katern staan dan op fol. 83^{r} de Rome-satires CB 187 en 189, die aansluiten op de Rome-kritiek van CB 131/131a op fol. 54^{rv}. De satire CB 187 draagt de titel '*Item*' om de aansluiting op de oorspronkelijk eraan voorafgaande groep Rome-satires aan te geven. Na het dubbellied CB 131/131a, dat eindigt op fol. 54^{v}, r.9, hebben de schrijvers meerdere bladzijden midden in het katern leeggelaten, die pas later met toevoegingen zijn opgevuld: de rest van fol. 54^{v}, 55^{rv} en vermoedelijk ook de voorzijde van het nu ontbrekende blad daarna. Fol. 55^{v} is leeg gebleven en het daarop volgende blad is uitgesneden. Op dit blad moet het begin van CB 132 gestaan hebben, waarvan het slot nu op fol. 56^{r} staat. Op de onderste helft van deze bladzijde heeft h^{1} de tekst die daar oorspronkelijk op volgde uitgewist en vervangen door de Versus CB 133 en 134. Op fol. 56^{v} bovenaan begint dan de lange reeks lente- en liefdesliederen met Duitse strofe (CB 135-153, fol. 56^{v} tot 62^{r}).[196]
Hoewel de verzameling bewust is ingedeeld in liedgroepen, verbonden door vorm of onderwerp, en dit vooral in de eerste afdeling met moreel-satirische gedichten expliciet is gemaakt door middel van titels en passende spreuken, leidt elk ordeningsschema tot inconsequenties. Binnen de onderscheiden groepen zijn afwijkingen te constateren en bepaalde stukken of reeksen zijn duidelijk op de 'verkeerde' plaats in de ordening terecht gekomen. Dit lijkt me een typerend gevolg van de werkwijze bij een bloemlezing die uit verschillende bronnen is samengesteld en waaraan gedurende langere tijd is gewerkt. Blijkbaar was niet al het gebruikte bronnenmateriaal tegelijkertijd voorhanden, waardoor de thematische en formele ordening niet steeds consequent doorgevoerd kon worden. In een aantal gevallen is prioriteit gegeven aan een gelijkenis in vorm en melodie boven de thematische samenhang of stonden de liederen in de bron waaruit ze zijn overgenomen bij elkaar.[197]

De miniaturen binnen de context van het handschrift

Bij de bespreking van de woord-beeldrelatie zal ik de oorspronkelijke (gereconstrueerde) volgorde van de Codex Buranus aanhouden, inclusief de nog tijdens het schrijfproces ingevoegde 'Duitse verzameling', om de plaats en functie van de miniaturen binnen het handschrift te belichten (afb. 14). De afbeeldingen dienen niet alleen ter illustratie van bepaalde liedthema's en ter opluistering van het handschrift maar spelen ook een rol bij de indeling van de verzameling en het leggen van thematische accenten daarbinnen. Zoals E. Klemm en B. Wagner opmerkten maakt hun iconografie al bij het doorbladeren van het handschrift het thematische zwaartepunt van de omgevende gedichten zichtbaar. De beeldthema's van de bijgevoegde miniaturen zijn inhoudelijk op deze tekstgroepen afgestemd en illustreren daarmee in algemene vorm het karakter van de betreffende liederen.[198] Zo ziet de beschouwer achtereenvolgens de allegorie van Fortuna's rad bij de teksten met een morele boodschap, de tragische liefde van Dido voor Aeneas als opmaat voor de liefdesklachten, een opgewekte natuurvoorstelling bij de lofzangen op de lente, een jong liefdespaar aan het slot van de liefdesliederen, vrolijke drinkers en dobbelaars bij de kroegliederen en twee bordspelscènes bij serieuze schaakgedichten. De laatste en onvoltooide afdeling met geestelijke spelen is ongeïllustreerd gebleven, maar wel actief aangevuld met nieuw spelrepertoire.

---

gebleven blad is, een aantal bladzijden waren leeggelaten voor toevoegingen. Dit zou de oorzaak kunnen zijn geweest van het uitscheuren van bladen en het bijna geheel verloren gaan van dit katern. Aldus Schumann 1930, 35*.

[196]Cf. Schumann 1930, 48*; idem 1934, 289; Meyer 1901, 10 f.

[197]Voorbeelden hiervan zijn: het liefdeslied met Duitse strofe CB 155, dat bij de lenteliederen met Duitse strofe is gevoegd; de twee pastourelles CB 157 en 158, waarvan de eerste niet in de groep liederen met 'Frühlingseingang' past; het tweemaal voorkomen van het lente- en liefdeslied *Veris dulcis in tempore*, als CB 85 en als CB 159, de eerste keer zonder neumen en de tweede keer met neumen boven de gehele tekst (4 strofen en refrein).

[198]*Deutsche Literatur* 2003, nr 10. CB-teksten: geciteerd naar de editie van Vollmann, die de tekst van het handschrift volgt; gegevens over datering, herkomst, overlevering: gebaseerd op het tekstcommentaar van de kritische editie, aangevuld met de edities van Bernt 1974, 1992 en Vollmann 1987. Katernenschema (afb. 14): overgenomen uit Diemer 1987-2, p.60, afb. 16. (gebaseerd op Schumann 1930, 31*-39*).

De relatie tussen de afbeeldingen en de tekstgroepen

De Codex Buranus wordt gedecoreerd door acht miniaturen, die als illustraties tussen de teksten zijn geplaatst en allereerst in samenhang met de teksten en hun inhoud moeten worden gezien. De afbeeldingen zijn verschillend van vorm en formaat, afhankelijk van de gebruikte modellen en de hen toegemeten ruimte op de tekstpagina's.

Binnen de grote liedafdelingen heeft een select aantal tekstgroepen zo een extra accent gekregen door bijpassende illustraties. De acht afbeeldingen lijken mede een structurele functie te hebben in de lay-out van het handschrift. Evenals de titels en Versus spelen zij een rol in het afbakenen van thematische (sub-)groepen. De miniaturen staan over het algemeen aan het einde van de tekstgroep die ze illustreren en fungeren zo als afsluiting van het thema, deels na de samenvattende Versus. Dit geldt vooral voor de grotere miniaturen, terwijl de kleinere illustraties juist tussen de gedichtgroepen zijn geplaatst. Veelal markeren de miniaturen een inhoudelijke cesuur, soms ook een formele (eind van een katern), maar dit is geen vaste regel.

De organisatie van teksten en afbeeldingen in het handschrift wordt allereerst bepaald door het unieke thematische concept van de verzameling. De illustraties hebben hun plaats gekregen tijdens het arrangeren van de teksten naar onderwerp en de verdeling van de thema's over de katernen. De plaatsing van de miniaturen volgt echter geen strikt schema en lijkt mede bepaald door aanpassingen en veranderingen in de loop van het productieproces. Veel van de onregelmatigheden zijn te verklaren vanuit het compilatie-karakter van dit verzamelwerk: de schrijvers kopieerden de liederen en verzen uit verschillende bronnen, die - naar men kan aannemen - niet allemaal tegelijkertijd en overzichtelijk beschikbaar waren of hen ook niet altijd op het juiste moment onder ogen kwamen.

De door afbeeldingen gemarkeerde tekstgroepen zijn allereerst de kleine groep Fortuna-gedichten, begeleid door Fortuna's Rad (fol. 1^{r}), en de gedichten met antieke verhaalstof, geïllustreerd door de verhalende afbeelding van Dido en Aeneas (fol. 77^{v}). Daarna wordt de lange reeks liefdesliederen met een lentelofzang besloten door de landschapsminiatuur (fol. 64^{v}), terwijl de afdeling liefdesliederen als geheel wordt afgerond door het liefdespaar bij het slotgedicht (fol. 72^{v}). De vier kleine scènes met drinkers en spelers zijn dicht bij elkaar tussen de teksten over wijn, dobbelen en schaak geplaatst (fol. 89^{v}, 91^{rv}, 92^{r}).[199]

[199]Voor een (vaak summiere) bespreking van de miniaturen in relatie tot de teksten, zie: Schmeller 1904^{4}, VI (1847, X); Schumann 1929; Schumann 1930, 30*; CB Hilka-Schumann-Bischoff I (1930, 1941, 1970) *Text*, bij de betreffende nummers; Bischoff 1967, 8; CB Laistner-Brost, 'Nachwort' door Brost, in de verschillende edities steeds bijgewerkt: 1939, 166-8; 1961^{4} ed. Bulst, 216-19; 1974^{5} ed. Bulst, 211-13; 1993^{6} ed. Düchting (CB Laistner-Düchting), 241 f.; CB Bernt 1974 en CB Vollmann 1987, commentaar bij de betreffende nummers. Voor een uitgebreidere bespreking van de miniaturen en hun positie in het handschrift: Diemer 1987-1 en 1987-2. Zie ook: Klemm 1998, 122; Walworth 2000; Klemm/Wagner 2003.

HOOFDSTUK DRIE-1
DE AFDELING MET MOREEL-SATIRISCHE TEKSTEN - FORTUNA EN DIDO

Binnen de eerste afdeling, met gedichten van morele en tijdkritische inhoud, is alleen de kleine groep Fortuna-gedichten van een illustratie voorzien (CB 14-18a), op fol. 47^{v}-48^{v}, 1^{r} (afb. 13: reconstructie fol. 48^{v}-1^{r}). Het blad met de Fortuna-miniatuur op de voorzijde opent de codex in zijn huidige vorm als een titelpagina (fol. 1^{r}), maar hoort eigenlijk op een andere plaats.[200] Toen men de door elkaar geraakte, verscheurde katernen en losse bladen van het manuscript opnieuw heeft laten inbinden, werd daarbij ook de ordening veranderd. Waarschijnlijk waren de bladen voor het eerste behouden gebleven blad (nu fol. 43) toen al verloren gegaan. Blad 43^{r} begint echter midden in een tekst en zelfs midden in een woord, wat een lelijk begin zou zijn voor de nieuw in te binden codex. Het eerste katern fol. 43 ff. heeft men dan versneden om het huidige blad 1 vooraan te kunnen plaatsen: het eerste blad dat met een volledig gedicht begon (CB 19) en vooral, dat met een mooie miniatuur was gedecoreerd. De resterende zes bladen heeft men naar achter verschoven, naar de ook toen al bestaande eerstvolgende leemte, na fol. 42, waar de tekst eindigt midden in de 62^{e} strofe van het strijdgedicht van Phyllis en Flora (CB 92). Het resultaat is dat deze zes bladen met morele en satirische gedichten (fol. 43-48) nu midden tussen de liefdesgedichten zijn ingevoegd, en dat de laatste twee bladen van dit eerste katern het handschrift openen (fol. 1 en 2).

Het Rad van Fortuna - *Fortune rota volvitur*

De miniatuur met het Rad van Fortuna (afb. 1) bevindt zich nu op de openingspagina van de codex, maar dit was eigenlijk de voorzijde van het zevende blad van het eerste behouden gebleven katern: fol. 43-48,1-2. De afbeelding stond oorspronkelijk tegenover de afsluitende Fortuna-verzen van fol. 48^{v} (CB 18), terwijl in een later stadium op de ondermarges van fol. 48^{v} en 1^{r} nog twee Fortuna-liederen zijn toegevoegd (CB 16 en 17).

Formele samenhang

De Fortuna-afbeelding vormt de afsluiting van de groep Fortuna-gedichten: CB 14-17 en Versus CB 18, op fol. 47^{v}-48^{v} en fol. 1^{r}.[201] In eerste opzet bestond de groep slechts uit drie teksten: de inhoudelijk contrasterende liederen (beide met neumen) CB 14, *O varium, Fortune lubricum*, over de onbestendigheid van het geluk, en CB 15, *Celum, non animum mutat stabilitas*, over de deugd van standvastigheid, met afsluitend de Fortuna-Versus CB 18, *O Fortuna levis*, geschreven door h^{1} op fol. 47^{v}-48^{v}. De schrijver h^{1} heeft ook de kapitalen aangebracht en de titel '*Versus*' bij CB 18, de neumen stammen van twee latere handen (n^{2} en n^{3}) en de grote gedecoreerde initialen zijn mogelijk het werk van de illuminator. Voor CB 14 is een regel vrijgelaten voor een hoofdtitel, die echter niet is ingevuld, wat regelmatig voorkomt in de delen waar h^{1} de rubricering heeft verzorgd. In het hele eerste katern van het handschrift, waarvan h^{1} zowel schrijver als rubricator is, is steeds door hem wel een regel opengelaten voor de hoofdtitels, maar heeft hij vervolgens alleen de titels '*Versus*' bij de metrische gedichten ingevuld.[202] De hele afdeling moreel-satirische gedichten is geschreven door h^{1}, maar vanaf het tweede katern begint h^{2} zijn taak als rubricator en zijn alle initialen en titels wel consequent ingevuld, te beginnen op fol. 3^{r} met '*De correctione hominum*' en op fol. 3^{v} met '*De conversione hominum*'. De kleine Fortuna-groep van twee liederen met Versus past in omvang en opzet naadloos in de tekstgeleding van het eerste deel van de verzameling, waar kleine groepen van 1 tot 4 liederen steeds vooraf worden gegaan door een (in het eerste katern niet ingevulde) titel-regel en afgesloten met metrische Versus. De groep CB 14-18 had als titel kunnen dragen '*De Fortuna*', zoals de voorafgaande groep CB 12-13, die over de afgunst handelt, '*De Invidia*' getiteld had kunnen zijn.

---

[200] Zie: Schumann 1930, 32* f.; afb. 14: katernen-schema, Fortuna: a.

[201] Fortuna-groep CB 14-18a: Schumann 1930, 42*: groep 6; CB Hilka-Schumann (1930): I,1 (*Text*) 31-37; II,1 (*Kommentar*) 23-31: 27 f., 30 f; CB I.3 Bischoff (1970): 194 f. (*Nachträge*), 227-38 (*Verzeichnis der Eigennamen*): Fatum, Fortuna, Sors.

[202] Zie bijvoorbeeld de voorafgaande groep op fol. 47^{v} boven het begin van de Fortuna-groep: voor lied CB 12 is bovenaan de pagina een regel vrijgelaten, de titel '*Versus*' is wel ingevuld naast CB 13.

In een latere fase van het schrijfproces zijn door h^2 nog twee Fortuna-gedichten toegevoegd, in de ondermarge van respectievelijk fol. 48^v en fol. 1^r.: CB 16, *Fortune plango vulnera* en CB 17, *O Fortuna, velud luna statu variabilis*.[203] Beide liederen zijn Fortuna-klachten: CB 16 is mogelijk een bedekte liefdesklacht en CB 17 heeft elementen van een 'spelerslied'.[204] Wellicht zijn deze teksten uit een andere samenhang afkomstig, uit liedgroepen die in de tweede en derde afdeling van de verzameling bijeengebracht zijn. Het lijkt mij heel goed mogelijk dat schrijver h^2 deze gedichten tegenkwam bij het kopiëren van latere delen van de verzameling, en vooral door het motief van het draaiende Rad van Fortuna in beide teksten op het idee kwam deze in de Fortuna-groep te plaatsen, waar ook in CB 14 het motief van het Rad al voorkomt, en vervolgens deze zeer toepasselijke teksten toevoegde in de ondermarge van de pagina-opening waar op de recto-zijde bovenaan al ruimte gereserveerd was voor de bijbehorende tekst-illustratie. Een andere 13^e-eeuwse hand (h^3), mogelijk die van de illuminator zelf, heeft naast de vier figuren rond het rad het bijschrift CB 18a gevoegd, dat de vorm heeft van een leoninische (rijmende) hexameter: *regnabo, Regno, regnavi, sum sine regno*; ik zal heersen, ik heers, ik heb geheerst, ik ben zonder heerschappij. Deze viervoudige heersersformule, ook 'formule van vier' of 'koningsspreuk' genoemd, werkt als een *titulus* bij de afbeelding. De uitspraken in ik-vorm geven het lot van de heerser weer, die door het draaien van het rad wordt verheven en weer neergeworpen. De schrijver heeft echter de versvorm niet onderkend en laat de formule, getuige de hoofdletter R, beginnen met *Regno*, ik heers. Hij laat de kringloop daarmee op het hoogtepunt beginnen en met het (weer) opstijgen links positiever eindigen dan de metrische spreuk. Een veel latere hand (h^4), uit de 15^e eeuw, heeft door de onderlijst heen nog een onderschrift toegevoegd dat zo vervaagd is dat het nauwelijks meer leesbaar is. Onder de liggende figuur staat als commentaar op zijn onfortuinlijke positie: *ve ve ve misero ...*, dat mogelijk samen met *sum sine regno* erboven een vers moest vormen.[205]
De Fortuna-groep vormt de overgang van het hekelen van ondeugden gerelateerd aan hebzucht (*avaritia*), eindigend met afgunst (*invidia*) in CB 12-13, naar het prediken van deugden. Het geheel is te beschouwen als een reeks preken bestemd voor de hoge geestelijke stand, de prelaten. In de Fortuna-groep wordt deze geestelijke vorsten de onbestendigheid van een dergelijke hoge positie exemplarisch voor ogen gesteld, in woord en beeld, en direct gecontrasteerd met de bestendigheid van de deugd. De deugdenleer vangt binnen de Fortuna-groep al zeer toepasselijk aan met de standvastigheid (*stabilitas*), als tegenwicht tegen het wankele fortuin. De tekst onder de miniatuur, CB 19, *Fas et nefas ambulant* (met neumen), vormt samen met Versus CB 20 de volgende groep over het juiste schenken en de deugd van vrijgevigheid (*largitas*), door h^1 geschreven op fol. 1^{rv}. Binnen de opzet van de eerste grote inhoudelijke groep van de verzameling, de standspreken voor hoge clerici (CB 1-40, fol. 43-48,1-8^r) vormt de Fortuna-groep dus een sleutelgroep, een centraal scharnierpunt tussen het ageren tegen standsgebonden ondeugden en het prijzen van overeenkomstige deugden. Omdat het begin van de verzameling ontbreekt, is niet te achterhalen hoeveel groter de groep hekeldichten tegen de ondeugden oorspronkelijk was, maar een stuk of tien gedichten op circa twee bladen zou de zaak mooi in evenwicht brengen. Dat de samenstellers van de verzameling er groot belang aan hechtten deze sleutelgroep te accentueren, blijkt uit het feit dat deze kleine groep als enige van deze hele afdeling met een grote en indrukwekkende miniatuur is geïllustreerd en gedecoreerd. Na de afsluitende Versus CB 18, die onderaan de verso-zijde eindigen hebben de schrijvers voor de afbeelding twee-derde van daarop volgende recto-zijde leeggelaten, alvorens op regel 16 te beginnen met de tekst van CB 19, behorend tot de volgende tekstgroep. Evenals bij de andere tekstgroepen had h^1 hier een extra regel opengelaten voor de titel, die naast de top van de grote F-initiaal van *Fas et nefas ambulant* ingevoegd had moeten worden. Deze geplande titel is weer niet ingevuld en de lege regel is later benut als extra ruimte voor de miniatuur, die qua hoogte niet helemaal paste in de haar toegemeten ruimte van 14 regels. Om de hoog op de top van het rad tronende koning te kunnen

[203]De rubricering stamt in de hele Fortuna-groep van h^1, inclusief de kleine initialen van de beide toegevoegde gedichten; de grote fleuronnée-initialen zijn mogelijk van de hand van de illuminator: de O van CB 14 (gevuld met een baardig mannengezicht) en de C van CB 15 (gevuld met rankwerk), evenals de voorafgaande P van CB 12 en de navolgende F van CB 19 (onder de miniatuur).
[204]Zie onder. Bernt 1974, commentaar bij CB 16; Vollmann 1987, commentaar bij CB 17.
[205]Schumann 1930, 55*; zie boven: beschrijving miniaturen. Voor de 'heersersformule' of 'koningsspreuk', door Schumann in de 12^e eeuw gedateerd, zie onder: beeldtraditie.

plaatsen, heeft de tekenaar de bovenmarge grotendeels benut (die oorspronkelijk groter was), en voor de ongelukkige die onder het rad wordt geplet heeft hij de lege titelregel en zelfs de bovenruimte van de eerste tekstregel van CB 19 gebruikt. Bij het trekken van de omlijsting moest de tekenaar rekening houden met de reeds (door hemzelf?) ingevulde grote rode initiaal F van dit gedicht (*Fas et nefas*). Op deze plaats, linksonder, moest de lijst een inkeping krijgen, waardoor er in feite uit de denkbeeldige rechthoek van de omlijsting een hoek is gehapt tot boven de initiaal. Voor de symmetrie van de voorstelling heeft hij hetzelfde rechtsonder gedaan en voor de balans van het vierdelige geheel in een smallere, hogere versie bovenaan, daarbij de contouren van de vier figuren rond het rad volgend. Naar mijn mening is de uitzonderlijke vorm van deze miniatuur dan ook te verklaren uit een praktische noodzaak en is de onregelmatige kruisvorm het resultaat van een aanpassing aan de beschikbare ruimte in een vorm die uitgaat van de elementen van de voorstelling (vier figuren rond een centrale cirkel). De lege hoekvlakken rechtsonder en linksboven zijn kort daarna benut voor het aanbrengen van de bij de onderste en bovenste figuur horende delen van de 'formule van vier', en de rechter bovenhoek veel later door de Münchense bibliotheek voor haar bezitsmerk op de eerste bladzijde van het handschrift. Omdat h^1 volgens Schumann ook de kleine initialen van de door h^2 toegevoegde gedichten CB 17 en 18 heeft aangebracht, vermoed ik dat ook deze nog tijdens het schrijfproces en voor het aanbrengen van de miniatuur zijn ingevoegd. De schrijver heeft daarvoor de ondermarges van de Fortuna-bladzijden 48^v-1^r genomen, met links onderaan de Versus en rechts bovenaan de voor de afbeelding gereserveerde ruimte, en niet de voorafgaande bladzijden 47^v-48^r met het begin van de Fortuna-groep. Hij heeft CB 16 onderaan fol. 48^v geplaatst, waar meer ruimte was omdat de Versus eindigden op de 21^e regel en had er 7 regels voor nodig. CB 17 heeft hij onder de eerste 7 regels van CB 19 (waarvan de tekst op fol. 1^v doorgaat) gepropt en had daar iets meer dan 6 regels voor nodig.[206] De voor deze twee gedichten van elk 12 verzen benodigde ruimte komt ongeveer overeen met de toen waarschijnlijk nog lege ruimte van 14 à 15 regels boven CB 19. Dat voor deze toevoegingen niet de voor de miniatuur voorziene ruimte is benut, maar de ondermarges van de afbeelding-pagina en de pagina ernaast, wijst op het belang dat men aan de afbeelding bij deze groep hechtte. Men had daarvoor kennelijk een goed voorbeeld ter beschikking, waar deze 'nagekomen teksten' uitstekend bij pasten. Dat de miniatuur naar een kwalitatief hoogstaand model is vervaardigd, blijkt naar mijn mening onder andere uit de complexiteit van de voorstelling, de gedetailleerde en gevarieerde uitwerking van de figuren en de binnen de Carmina Burana-groep uitzonderlijk hoge mate van expressie in gezichtsuitdrukking en gebaren van de onfortuinlijken. Bovendien kende de allegorische voorstelling van Fortuna en haar Rad een al langer bestaande tekst- en beeldtraditie, zodat het beschikbaar zijn van modellen voor de hand ligt.[207]

Inhoudelijke samenhang

De miniatuur van Fortuna en haar rad illustreert de groep gedichten over de onbestendigheid van het fortuin en de deugd van de standvastigheid.[208] De antieke godin van het geluk werd in de Middeleeuwen tot de personificatie van het wisselvallige lot van de mens en de veranderlijkheid van het aards bestaan. Dit aspect van Fortuna wordt vooral verbeeld door haar rad, waarmee zij de gelukkigen verheft en de onfortuinlijken laat vallen. In deze cirkelgang van opkomst en ondergang is de toppositie bovenaan het ronde rad nooit lang zeker en de val altijd nabij. Het beeld van het leven als een rad van fortuin komt zowel in de teksten als in de illustratie tot uiting. In de miniatuur werkt dit beeld in combinatie met de 'formule van vier' zo pregnant, dat deze bijna een emblematisch karakter krijgt.

[206]De 3 strofen zijn naar onder toe steeds kleiner en met meer afkortingen geschreven, terwijl de laatste woorden *mecum omnes plangite* net niet worden afgesneden door de onderrand.

[207]Voor een andere interpretatie, zie Diemer 1987-2, 59-61.

[208]Bij de bespreking van de teksten heb ik gebruik gemaakt van de volgende tekstcommentaren: CB I.1 en II.1; Bernt 1974, 1992; Vollmann 1987. Hiernaar zal ik zonder verdere paginavermelding kort verwijzen. Verder heb ik gebruik gemaakt van de bespreking van de gedichten van de Fortuna-groep in: Lehtonen 1995, 93-116, de miniatuur: 116-122.

De oorspronkelijke Fortuna-groep: CB 14 en 15, Versus CB 18

CB 14: *O varium Fortune lubricum*
O veranderlijke bedrieglijkheid van Fortuna!

In een 13e-eeuws handschrift in Oxford (Bodleian Library) draagt CB 14 de titel '*De mutabilitate fortune*' en CB 15 '*De stabilitate*'.[209]
Het lied is een Fortuna-klacht die begint en eindigt met het beeld van het rad: het klimmen naar de top en het smartelijk neerstorten daarna; in de woorden van Bernt: 'als een rad sluiten zich het begin en einde van het gedicht aaneen'.
De eerste strofe is tot Fortuna gericht:
1.*O VARIUM Fortune lubricum*
dans dubium tribunal iudicum
non modicum parans huic premium
quem colere tua vult gratia
et petere rote sublimia
dans dubia tandem prepostere
de stercore pauperem erigens
de rethore consulem eligens[210]
O veranderlijke bedrieglijkheid van Fortuna!
die een onbetrouwbaar gerechtshof houdt
Een onmatige beloning laat je hem toekomen
die je met jouw hulde wilt eren
en van wie je wilt dat hij de top van het rad bereikt.
Maar jouw gaven zijn onzeker, wanneer jij de volgorde omkeert:
de armzalige uit de drek omhoogtrekt
en een retor tot consul verkiest.

Fortuna begunstigt wie ze wil en ze neemt weer af wat ze gegeven heeft. Dit geldt zowel voor volken en staten als voor individuen. De dichter geeft hiervan tragische voorbeelden uit de antieke geschiedenis: zij heeft de glorie van Troje, van de Romeinen en Grieken, van Carthago tenietgedaan. Dan worden twee vorsten uit de Oudheid genoemd, die door hun vijanden zijn verslagen en door het zwaard (niet in de slag, maar op de vlucht) zijn omgekomen: de Perzische koning Darius (III), de tegenstander van Alexander de Grote, en de Romeinse veldheer Pompeius, de tegenspeler van Julius Caesar. Het lot van Darius was in de middeleeuwen vooral bekend uit de verhalen over Alexander de Grote, Pompeius kwam al in de klassieke literatuur voor als voorbeeld van gevallen grootheid.[211] De leer die uit deze exempla te trekken valt is de volgende:
4.*Quid Dario regnasse profuit?*
Pompeio quid Roma tribuit?
succubuit uterque gladio.
eligere media tutius,
quam petere rote sublimius,
et gravius a summo ruere.
omnis qui se exaltat hodie,

[209]CB 14, met neumen over hele tekst (n^2); CB 15, neumen boven str. 1 en 2 (n^3); beide liederen in Oxford-hs (Bodl.Rawlinson C 150): een teksths met liedrepertoire van de Parijse Notre Dame School; beide ook (met meerstemmige melodie) in muziekhs in Florence (Laur.Plut.29,1); CB 14 tevens met melodie in hs Parijs BnF fr.146 (Roman de Fauvel, 14e eeuw) en CB 15 in hs Wolfenbüttel HAB Helmst.628; zie onder: overlevering; CB Korth 1979, 15-19, 184; cf. CB Russell/Pickett 1978, 8-14.
[210]Slotverzen: combinatie van bijbelse toespelingen (naar Gods almacht) en verwijzing naar Juvenalis; bijbels: vgl. Psalm 112,7 (Vulg.); I Samuel 2,6-8; Lucas 1,52 f.: Magnificat; Juvenalis, Satires 7,197 f.: *Si Fortuna volet, fies de rhetore consul; si volet haec eadem, fies de consule rhetor*; Als Fortuna het wil, dan word jij van retor tot consul (en andersom); cf. Lehtonen 99 f.; CB II.1; CB Vollmann.
[211]Cf. CB II.1 (Schumann) 1930.

humiliabitur cras misere.
Wat baatte het Darius dat hij koning was?
Wat heeft Rome Pompeius gebracht?
Beiden kwamen door het zwaard om.
Het is veiliger het midden te kiezen
dan alsmaar hoger op het rad te klimmen
om nog dieper van de top neer te storten.
Ieder die zich vandaag verheft,
zal morgen ellendig vernederd worden.

Dit advies om het stabiele midden aan te houden en de deugd van *constantia* te bewaren temidden van alle tijdelijke verandering wordt verder uitgewerkt in CB 15: *Celum non animum mutat stabilitas*.
Gedicht CB 14, oorspronkelijk het enige Fortuna-lied van de groep, behandelt Fortuna als een in de menselijke historie werkzame macht en de slachtoffers van haar willekeur zijn de helden, steden en volken uit het verleden. De majesteitelijk weergave van Fortuna op de begeleidende miniatuur en het beeld van het Rad met de ronddraaiende figuren sluiten mooi aan bij deze tekst, zonder een directe illustratie hiervan te geven. Woord en beeld zijn eerder complementair. In de miniatuur wordt de opkomst en val van de mens getoond naar het algemene exempel van een wereldlijke heerser, in het gedicht worden specifieke voorbeelden van historische omwentelingen en gevallen vorsten uit de antieke geschiedenis aangehaald.
Het lied opent met de ongebruikelijke metafoor van Fortuna's onbetrouwbare gerechtshof en Lehtonen wees in dit verband op de zithouding van de op de top tronende koning.[212] Deze is met gekruiste benen weergegeven in de pose van de rechtsprekende heerser, die hier - op het wankele rad - echter zelf onderworpen is aan het willekeurige oordeel van Fortuna. De wereldlijke macht behoort tot haar invloedssfeer en in die zin troont zij op de miniatuur als soevereine opperrechter, met haar 'uitspraken' op de geopende boekrollen (van het fatum) en haar 'oordeel' vellend door handgebaren (gunstig en ongunstig). Tegenover het onverbiddelijke Lot (Sors) staat zelfs een koning machteloos, zoals de geschiedenis ons leert.

CB 18: *Versus de fortuna:*[213]
O Fortuna levis, O lichtvaardige Fortuna

Deze verzen, bestaande uit vijf didactisch-moralistische spreuken, sluiten goed aan bij de inhoud van CB 14. De metrische verzen functioneren als een soort commentaar bij de liedteksten waarvan ze het thema kernachtig samenvatten. Enkel de eerste spreuk is rechtstreeks tot Fortuna gericht:
I.*O Fortuna levis cui vis das omnia que vis*
Et cui vis que vis auferet hora brevis
O lichtvaardige Fortuna, aan wie je wilt geef je alles wat je wilt
En dan neem je van wie je wilt wat je wilt na korte tijd weer af

Versus II is een citaat van Ovidius, uit diens *Tristia* (V 8,15-18). De antieke dichter wordt (anoniem) aangehaald om te bevestigen dat de onstandvastige Fortuna enkel bestendig is in haar veranderlijkheid. Het thema van de volgende spreuken is weer de wisselvalligheid van Fortuna, die naar willekeur gunsten verleent en weer afneemt, en de onbestendigheid van haar gaven:
III.*Dat Fortuna bonum sed non durabile donum*
Extollens pronum facit et de rege colonum
Fortuna geeft goede, maar geen duurzame geschenken:
De neergebogene verheft ze en ze maakt van een koning een boer

[212]Cf. Lehtonen 1995, 97-107, 119 f.
[213]De titel van CB 18,1 in een 14e(?)-eeuws handschrift in London, BM Harley 200; cf. CB I.1 Hilka-Schumann (1930), 36. CB 18: Lehtonen 1995, 115 f.

IV.*Quos vult sors ditat et quos vult sub pede tritat*
Het lot maakt rijk wie hij wil en vertrapt onder zijn voeten wie hij wil

Aan de laatste spreuk ligt mogelijk weer het beeld van het rad ten grondslag:
V.*Qui petit alta nimis retro lapsus ponitur imis*
Wie al te hoog streeft, eindigt met een terugval in de diepte

De in deze spreuken genoemde personen, Fortuna's gunstelingen en slachtoffers, doen sterk denken aan de fortuinlijke en onfortuinlijke figuren rond het Rad van Fortuna op de miniatuur, die in de oorspronkelijke toestand van het handschrift op de tegenovergelegen pagina, rechts naast deze verzen stond. Ook hier vullen tekst en beeld elkaar aan. De afbeelding is explicieter, toont het rad dat de teksten suggereren, en als een allegorisch schema is de illustratie ook systematischer en completer dan de teksten, want het laat de vier stadia van de rondgang in één beeld zien.

De twee in de ondermarge toegevoegde Fortuna-klachten: CB 16 en 17

CB 16: *Fortune plango vulnera*
Ik weeklaag over de wonden van Fortuna's hand

Deze tekst is ingevoegd in de ondermarge van de pagina naast de Fortuna-afbeelding, onder de Versus CB 18, en ging zo direct aan de afbeelding vooraf.
In tegenstelling tot het algemene en exemplarische karakter van CB 14 heeft dit gedicht de vorm van een privé-klacht: een persoonlijke, zij het conventionele aanklacht van iemand die het geluk heeft gekend, maar nu door het fortuin verlaten is. De structuur is als volgt: 1. de aard van Fortuna, 2. de persoonlijke ervaring van de dichter, 3. waarschuwing aan anderen het geluk te wantrouwen.[214]
De dichter beklaagt zich over de bedrieglijkheid van Fortuna, wanneer zij plots haar gunsten terugtrekt: het fortuin heeft van voren lange haren, maar is van achter kaal.[215]
1.*Fortune plango vulnera stillantibus ocellis*
quod sua michi munera subtrahit rebellis
verum est quod legitur fronte capillata
sed plerumque sequitur Occasio calvata[216]
Ik beween Fortuna's wonden met betraande ogen,
omdat ze mij haar gaven rebels weer afneemt.
Het is waar wat men leest: een fraai gelokt voorhoofd,
maar vervolgens toont Occasio meestal een kale kop.

Dan verhaalt de dichter in terugblik hoe hij zelf eens hoog op Fortuna's troon zetelde, maar nu roemloos naar beneden is gestort:
2.*In Fortunae solio sederam elatus*
prosperitatis vario flore coronatus
quicquid enim florui felix et beatus
nunc a summo corrui gloria privatus

[214]CB 16: unicum; CB Bernt 1992; Walsh 1976, nr. 29, p. 6, 140 f.; Steer 1982, 193 f.; Thürlemann 1985, 151-3; Lehtonen 1995, 107-10.
[215]Dit beeld van de twee kanten van Fortuna, de mooie voor- en kale keerzijde van het geluk, is verwant met dat van de bedrieglijke Vrouw Wereld, die haar ware, lelijke aard verbergt achter schone schijn; cf. Vollmann 1987. Een ander beeld van Fortuna, namelijk *Fortuna vitrea* (glanzend en breekbaar als glas) geeft de Marner in zijn lofdicht CB 6* op Heinrich von Zwettl, proost van Maria Saal, bedoeld als propaganda voor diens verkiezing tot bisschop van Seckau (1230/31); *Pange vox adonis*, slot van str. 3: *Cur Fortuna vitrea sic deficis, cur cito non efficis, quod sit hic in loco pontificis*; Waarom, glazen Fortuna, blijf je zo in gebreke? Waarom zorg je er niet onmiddellijk voor dat hij op een bisschopszetel komt?
[216]*Quod legitur*: vgl. Cato, Dist. 2,26,2: *fronte capillata, post est occasio calva*; vandaar ook de noodzaak de kans of gelegenheid (*Occasio, Kairos*) 'bij de voorlok te grijpen' voor het te laat is; naar Walsh 1976.

Op Fortuna's troon zat ik hoog verheven,
gekroond met de bonte bloemen van de voorspoed.
Hoezeer ik ook bloeide in geluk en zegen,
nu ben ik van die top gevallen, van mijn heerlijkheid beroofd.

De laatste strofe van dit gedicht begint met het beeld van het draaiende rad van fortuin, dat in zijn rondgaande beweging de ik-figuur naar beneden werpt en een ander naar boven voert, waar nu nog de koning troont. Het gedicht eindigt met een waarschuwing: hij hoede zich voor de val, want wij lezen immers dat zelfs Hecuba, die ooit koningin van Troje was, onder het rad terecht kwam.
3.*Fortune rota volvitur descendo minoratus*
alter in altum tollitur nimis exaltatus
rex sedet in vertice caveat ruinam
nam sub axe legimus Eccubam reginam
Het rad van Fortuna draait rond: vernederd daal ik af,
een ander wordt omhoog gedragen, al te zeer verheven.
De koning zetelt op de top: laat hij de ondergang vrezen!
Want onder het wiel, zo lezen wij, (ligt) koningin Hecuba.

Dit gedicht verwijst het meest direct naar een visuele voorstelling van het Rad van Fortuin, die echter enigszins afwijkt van de feitelijke afbeelding in het handschrift. De derde strofe leest als een beeldverklaring, waarbij de klagende verteller zich met de vallende figuur identificeert. Ook hier troont een anonieme koning op de top, maar evenals in CB 14 wordt Fortuna's slachtoffer wel met name genoemd, als waarschuwing voor de huidige heerser die zich onkwetsbaar waant in Fortuna's wankele protectie. De keuze voor de Trojaanse koningin Hecuba als historisch exempel is ongewoon in dit verband en ook op de begeleidende miniatuur in de Codex Buranus is geen vrouw maar een man onder het rad afgebeeld.[217]
De slotstrofe van CB 16 vormde voorheen een passend commentaar bij de Fortuna-miniatuur, die er diagonaal boven stond. In vier regels worden zowel het draaiende rad als de vier stadia rond het rad beschreven, hier aan de hand van vier verschillende figuren: de dalende ik, de stijgende ander, de (nog) heersende koning en de verpletterde Hecuba. Zolang het rad draait, dreigt altijd weer de val en de vernedering. Als slachtoffer van de luimen van Fortuna wordt hier niet een koning, maar een koningin uit de antieke 'historie' als voorbeeld aangehaald: Hecuba, de echtgenote van koning Priamus, die bij de val van Troje weduwe werd, haar kinderen verloor en in Griekse gevangenschap geraakte. Koningin Hecuba was als tragisch slachtoffer welbekend uit de verhalen over de val van Troje.[218] In de voorafgaande, tweede strofe van het lied bezingt de dichter in de eerste drie regels zijn eigen glorietijd van weleer, in de slotregel kort zijn huidige ellende. In de bloeitijd van zijn leven zat hij zelf hoog verheven op Fortuna's troon, gekroond met de bloemenkrans van het succes.
Het gedicht en de miniatuur verbeelden dezelfde thematiek, maar terwijl de tekenaar zich strikt aan het beeld van Fortuna's rad en de heersers-formule houdt, gebruikt de dichter meerdere beelden na en naast elkaar, afhankelijk van zijn perspectief: persoonlijk of algemeen. Fortuna wordt in verschillende gedaantes voorgesteld en niet slechts met haar Rad, als tronende figuur op de top wordt een koning (str.3) genoemd en de dichter zelf als bloemenbekranste jongeling (str.2). In de derde strofe heeft elke fase rond het rad een eigen representant gekregen: de klagende dichter zelf als omlaagvallende (*descendo*), 'een ander' als omhooggevoerde (*alter in altum*), een anonieme koning (*rex*) zetelend op de top en tenslotte als exempel koningin Hecuba (*Eccuba regina*) als gevallene onder het rad. De dichter kan meerdere beelden en vergelijkingen na elkaar oproepen in zijn tekst, de beeldend kunstenaar moest in zijn uitbeelding een keuze maken en koos voor de algemene formule van heerserssymboliek. Het beeld dat in de *Fortune rota volvitur*-strofe wordt opgeroepen verschilt kortom van de Fortuna-afbeelding op de pagina ernaast in de uitwerking van de figuren rond het rad. Er is hier sprake van een nauwe samenhang tussen beeld en tekst in motiefkeuze en beeldtaal zonder dat een

[217]Hecuba: vgl. Trojegedicht CB 101,20 ff. (zie onder). Cf. CB II.1 (Schumann) 28; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987, plus Diemer: 1290 f.; Thürlemann 1985, 151-3.
[218]Zie onder: relatie met andere delen van de verzameling: de val van Troje.

onderlinge afhankelijkheid aan te nemen is. De afbeelding is geen rechtstreekse illustratie van de liedtekst en de strofe is geen direct 'bijschrift' bij de miniatuur, zoals de 'formule van vier'.

CB 17: *O Fortuna velut luna statu variabilis*
O Fortuna, zoals de maan veranderlijk van stand

Deze tekst is ingevoegd op de pagina met de Fortuna-afbeelding, onder het begin van CB 19, in de ondermarge. Het door Carl Orff onsterfelijk gemaakte lied is een pathetische klaagzang over Fortuna en haar luimen. In de eerste strofe wordt Fortuna vergeleken met de maan en haar wisselende fasen: *semper crescis aut decrescis*; altijd neem je toe of af. De gelijkstelling van Fortuna en Luna is niet klassiek of bijbels, maar typisch middeleeuws. De steeds wassende en afnemende maan staat symbool voor de onbestendigheid en Fortuna personifieert de veranderlijke ondermaanse wereld.[219]
Tevens wordt Fortuna ervan beschuldigd een spel met de mensen te spelen: *nunc obdurat et tunc curat ludo mentis aciem*; eerst verlamt ze en dan scherpt ze het verstand in het spel.
In de volgende strofen wordt het 'Lot' niet als de personificatie Fortuna aangeduid, maar als *Sors*, het woord voor het lot of lootje, dat men trekt bij het loten, maar ook voor het lot van de mens, het noodlot, het toeval, als Fortuna's verschijnings- en werkingsvorm. In de spelersliederen van de Carmina Burana wordt het woord *sors* ook voor de dobbelstenen van het kansspel gebruikt, naast de termen *alea, tessera, decius*, die geen verdere connotaties met 'het lot' hebben.[220] In de tweede strofe wordt het Lot geïdentificeerd met het draaiende rad, Fortuna's instrument, waardoor weer een directe relatie met de Fortuna-afbeelding wordt gelegd: *Sors inmanis et inanis, rota tu volubilis*; Onmenselijk en ijdel Lot, je bent een rondspinnend rad. Dan stapt de dichter van een algemene beschouwing over naar zijn eigen beklagenswaardige ervaring en eindigt de strofe met een verwijzing naar een spelsituatie: *nunc per ludum dorsum nudum, fero tui sceleris*; door jouw misdadig spel draag ik nu een blote rug. Het lot heeft zich van de dichter afgekeerd en het lied eindigt met een oproep aan de toehoorders om met zijn klaagzang in te stemmen:
3,5*hac in hora sine mora cordis pulsum tangite*
quod per sortem sternit fortem mecum omnes plangite!
Dus sla op dit moment en onverwijld de snaren aan/ en beklaag allen met mij
dat zij een sterke man te gronde richt door het lot (de dobbelsteen)!

De oproep tot instemmen ('Nachruf') is typerend voor klaagliederen.[221] Ook in dit gedicht komen weer meerdere beelden van Fortuna en/of het Lot (*Sors*) voor: de wisselvalligheden van het geluk (en het aardse leven) zijn als de wisselende fasen van de maan (*fortuna-luna*); Fortuna die een spel (*ludus*), zonder regels, speelt met de mens (*per sortem*: door middel van het lot, de dobbelsteen); en wederom het draaiende rad van Fortuna, aansluitend bij de miniatuur. De verwijzingen naar 'het spel', de 'blote rug', de uitdrukking '*per sortem*', maar ook de oproep (tot de kameraden) wijzen erop dat dit lied oorspronkelijk als een 'spelerslied' gedicht werd.[222] Het is goed mogelijk dat het lied uit die context afkomstig is, maar hier in de Fortuna-groep is gevoegd vanwege de nadruk op Fortuna, al direct sprekend uit de aanhef (*O Fortuna!*), en vanwege het beeld van het draaiende rad dat zo mooi aansluit bij de afbeelding van het rad op dezelfde pagina. In deze Fortuna-context is het kansspel dan

[219]CB 17: unicum; Fortuna en Luna: vgl. de middeleeuwse spreuk: *Ludus (motus) Fortune/ variatur imagine lune: Crescit, decrescit/ in eodem sistere nescit*; Het spel (de beweging) van het Fortuin is veranderlijk als het beeld van de maan: Het neemt toe, het neemt af, het kan niet stabiel blijven; o.a. in een 14e-eeuws handschrift uit Glastonbury (Cambridge Trinity College, Ms. O.9,38, fol. 62v), volgend op CB 18,1 (*O Fortuna levis*); cf. CB I.1, 36 en II.1, 29. Maan en rota: vgl. Walther, *Prov.* 7874: *Est rota Fortune/ rota mobilis (variabilis, mutabilis) ut rota lune; Crescit ...*; *Prov.* 13053: *Iam rota Fortune transvolvitur ut rota lune*; Walther 1964, 49, 51 f., n.18. Het Duitse woord *Laune* (stemming, luim, humeur; kuur, gril) is afgeleid van *Luna*. Van de maanstanden werd het begrip overgedragen op het fortuin en op de wisselende gemoedstoestanden van de mens: 'launisch': aan stemmingen onderhevig, 'die Launen des Schicksals': de grillen van het lot.
[220]Cf. Lehtonen 1995, 110-15.
[221]CB Bernt 1974, 1992.
[222]zie onder; CB II.1 (1930); CB Vollmann 1987.

een allegorie geworden van het aardse bestaan, het menselijke streven naar geluk en najagen van fortuin.

Relatie tussen teksten en afbeelding

Er is sprake van een nauwe samenhang tussen de kleine groep Fortuna-gedichten en de bijbehorende miniatuur, ofwel in de woorden van Walsh[223]: 'Perhaps the most eloquent commentary on the poems in the *C.B.* is the miniature of the wheel of Fortune...' In alle gedichten van de Fortuna-groep komt het beeld van het draaiende rad voor: in CB 14 aan het begin en aan het eind, in de Versus CB 18 (vers 3, 4, en vooral 5), in CB 16, strofe 3 (*Fortune rota volvitur*) en in CB 17, strofe 2 (*rota tu volubilis*). De teksten en de afbeelding hebben hetzelfde basisthema en gebruiken voor de weergave daarvan deels dezelfde beelden: de wisselvalligheid van het aards bestaan en het menselijk geluk, allegorisch uitgebeeld door de antieke godin Fortuna als personificatie van het fortuin, die met haar instrument en attribuut, het draaiende Rad, de mensheid in een onvoorspelbare kringloop van opkomst, bloei en ondergang gevangen houdt. Het motief van het Rad van Fortuna wordt in de teksten verschillend uitgewerkt, zowel exemplarisch als persoonlijk, op de dichter zelf betrokken. De figuur die (tijdelijk) op de top van het rad troont, wordt meestal voorgesteld als koning (*rex*), die de hoogste wereldlijke macht vertegenwoordigt. De naamloze heerser staat model voor de mens die het hoogst is gestegen en daarom ook het diepst kan vallen. Het tragische lot van de gevallene, die door het rad te gronde gaat, is (in de vorm van klaagzangen) het meest bezongen onderwerp. De enige namen die in de teksten worden genoemd, zijn die van de slachtoffers van het noodlot. Fortuna is een antiek thema, de teksten bevatten tal van referenties aan klassieke auteurs en de genoemde voorbeelden van gevallen steden, staten en vorsten komen dan ook uit de antieke geschiedenis en mythologie: Troje en Carthago, de Grieken en Romeinen, Darius en Pompeius in CB 14, de Trojaanse koningin Hecuba in CB 16. In vergelijking met de persoonlijke en exemplarische uitwerking van het motief van Fortuna's rad in de teksten, is de uitwerking ervan in de Fortuna-miniatuur algemeen gehouden, evenals in het neutrale bijschrift (de formule van vier). De vier figuren rond het rad zijn geen specifieke individuen, maar algemene typen, die via de verzen van het bijschrift hun lot verklaren in de ik-vorm (*Regno* etc.). Zo past de miniatuur bij alle gedichten van de groep, als een algemeen geldige matrix, die men naar believen zelf nader kan invullen. Als bijvoorbeeld de figuur onder het rad als Darius wordt gezien, dan is de tronende vorst Alexander, ziet men in hem echter de Romein Pompeius, dan is de overwinnaar Julius Caesar. Beklaagt men zichzelf als door Fortuna verstotene, dan is 'een ander' de nu door haar begunstigde. Is men momenteel diep gevallen, dan kan men terugkijken op de glorietijd van weleer, toen men nog hoog verheven zat; en degene die nu 'als een vorst' troont op de top moet voorbereid zijn op zijn val. Het algemene karakter van de miniatuur maakt al deze interpretaties, die naast en na elkaar in de gedichten voorkomen, mogelijk. In de eerste plaats brengt de voorstelling, evenals de slotstrofe van CB 16, een morele boodschap over aan de beschouwer: een waarschuwing tegen de arrogantie van de macht.

Volgens Bernt zijn zowel de miniatuur als het bijschrift (CB 18a) als volgt te interpreteren: het rad draagt de een omhoog, de ander brengt het ten val; de een troont boven, de ander ligt onder het rad. Naar de mening van Schumann zijn om het rad de wisselende lotgevallen van een en dezelfde mannelijke persoon afgebeeld, wat zou blijken uit de gelijke haardracht en kleding.[224] Ik denk eerder dat die onderlinge gelijkenis de vier figuren rond het rad tot algemene typen maakt en dat de miniatuur meerduidig geïnterpreteerd kan worden. Het beeldmotief van het rad met vier figuren en de 'heersersformule' kunnen uitgelegd worden als de opeenvolgende stadia in de loopbaan van één persoon, maar tevens als een momentopname waarbij vier individuen elkaars positie betwisten. Zoals P. en D. Diemer ook aangeven, maakt dit voor het basisidee van de lotswisseling niet uit.[225] Het topos van het Rad van fortuin was alom bekend en laat diverse perspectieven toe, wat al blijkt uit de hier verzamelde verzen en liedteksten.

[223]Walsh 1976 (30 poems) 140.
[224]Bernt 1974, 871; Schumann: CB II.1, 28; zo ook Vollmann 1987, 942.
[225]Diemer 1987-1, 1290 f. en 1987-2, 63, n.72.

Overlevering en herkomst

De twee liederen CB 14 en CB 15 zijn elk in vijf handschriften overgeleverd. Daaronder bevinden zich meerdere boeken met repertoire van de 'Notre Dame school' in Parijs, zoals het uit Frankrijk afkomstige muziekhandschrift in Florence en het teksthandschrift in Oxford van Engelse herkomst. Beide stammen uit de 13e eeuw en bevatten zowel CB 14 als CB 15, maar niet opeenvolgend.[226]
Op grond van de overlevering nam Schumann voor beide liederen een West-Europese oorsprong aan en een datering in de tweede helft van de 12e eeuw.[227] Dit geldt overigens voor de meeste liederen uit deze eerste afdeling, met moreel-satirische teksten uit het internationale repertoire. Fortuna past, als allegorisch thema van antieke oorsprong, in de geleerde clericale traditie van de 12e eeuw, zoals die werd ontwikkeld aan de kathedraalscholen in Frankrijk en elders in Europa.
De afsluitende Versus CB 18 is samengesteld uit vier korte middeleeuwse spreuken (*Proverbia*) over Fortuna (nr.I,III-V) en vier verzen uit Ovidius' *Tristia* (nr.II).[228]
Versus I, *O Fortuna levis*, is uit zeven handschriften bekend, waarvan er zich vijf in Engeland bevinden[229] en twee in het Zuid-Duitse gebied: de Carmina Burana en een handschrift in Basel, afkomstig uit het Kartuizerklooster aldaar. Dit handschrift, dat gedateerd wordt in de 14e of in het eerste kwart van de 15e eeuw, bevat twee spreuken-verzamelingen: een met meer-regelige en een met enkel-regelige spreuken. In deze verzameling staan alle spreuken van Versus CB 18, uitgezonderd de laatste (V), maar niet bij elkaar.[230]
In tegenstelling tot de liederen CB 14 en 15 zijn de twee later toegevoegde Fortuna-liederen CB 16 en 17 unica (zonder neumen, waar ook nauwelijks plaats voor is). Vanwege onregelmatigheden in de versbouw, die duiden op een vrijere omgang met de versvorm, vermoedde Schumann voor CB 16 een Duitse herkomst, terwijl hij zich over de mogelijke herkomst van CB 17 niet uitsprak. Waarschijnlijk was de Fortuna-miniatuur al ingebracht (of gepland) toen deze Fortuna-klachten in de ondermarge werden toegevoegd. Het is goed denkbaar dat de schrijvers deze twee klaagzangen over Fortuna aantroffen tussen de liedgroepen verderop in de verzameling, bijvoorbeeld tussen een van de liefdesthema's, tussen de klaagzangen of de spelersliederen, en besloten ze vanwege het motief van Fortuna en haar Rad bij de Fortuna-groep te voegen, mogelijk mede daartoe geïnspireerd door de afbeelding van de *Rota Fortunae* of het model daarvoor.

---

[226]Oxford Bodl.Rawlinson C 510 (Engeland, 13e eeuw); Florence Laur.Plut.29,1 (Frankrijk, eind 13e eeuw): met meerstemmige muzieknotatie in kwadraatnoten. Beide handschriften bevatten behalve CB 14 en 15 ook de op de Fortuna-groep volgende liederen CB 19 en 21, en tevens het kruistochtlied CB 47. Het Florence-hs (18 teksten gemeensch. met de CB) bevat ook nog het voorafgaande lied CB 12 en de op CB 21 aansluitende liederen CB 22, 26, 27, 31, 33, 34, 36, tevens twee liederen met een liefdesthema CB 63 en 67, en tenslotte tijdklachten en satires CB 131, 131a en 187, 189, die in de eerste opzet van de CB-verzameling op elkaar aansloten. Zie CB I.1, p. IX-XI en tekst-commentaar. Op fol. 1r van een 12e-eeuws handschrift in London (BL Add. 24659) zijn eind 12e eeuw door een Engelse hand de twee liedteksten CB 15 en CB 19 opeenvolgend geschreven; ook in de CB volgden deze twee liederen oorpronkelijk op elkaar, gescheiden door de Versus CB 18 en de miniatuur. Cf. CB I.1 en CB I.3, 194 f.

[227]Volgens Schumann zijn het gedichtenpaar CB 14 en 15, en tevens CB 35 en 36, van dezelfde auteur afkomstig, een hoge geestelijke, vermoedelijk een bisschop. Naar CB 35 werd deze groep door hem de '*Magnus-maior*-groep' genoemd; cf. CB II.1, 56 ff.; Vollmann 1987, 938 f.

[228]*Tristia* V 8, 15-18, datering 11-17 AD; de Ovidius-verzen staan ook in een 16e-eeuws hs. in München (Clm 260) en v. 1 in het hs. in Basel (zie onder); de middeleeuwse spreuken zijn niet nader te dateren; cf. CB I.1; CB Vollmann 1987.

[229]CB 18,I: 2 hss in Cambridge, 2 in London en 1 in Oxford; in een 14e(?)-eeuws handschrift in London (BL Harley 200) draagt dit vers de titel '*versus de fortuna*'; cf. CB I.1.

[230]De verzameling in Basel (UB A.XI.67) bevat naast de spreuken van CB 18 o.a. ook de populaire verzen over 'de macht van het geld' (*Versus De Nummo*, CB 11), die minstens 57 keer zijn overgeleverd, verder CB 32,I en vele enkel-spreuken. Versus III, *Dat Fortuna bonum*, staat daarnaast nog in een 15e-eeuws handschrift in Praag (Museum X.D.5) en in een handschrift in Ottobeuren (II 300: vers 1); de slotspreuk V, *Qui petit alta nimis*, in een hs. in een Weense verzameling (begin 13e eeuw), in een hs. in Zürich (Stadtbibl. C 58/235, eind 12e eeuw) en een hs. in Neurenberg (GM 1966, 12e eeuw); cf. CB I.1 en CB I.3, 192 f., 195.

Relatie met andere delen van de verzameling

Fortuna en de wereld: CB 24

Lehtonen wees op de formele relatie tussen de Fortuna-klacht CB 17 en het lied CB 24: *Iste mundus furibundus falsa prestat gaudia*; Deze dolgedraaide wereld verschaft valse genoegens. Het ritmisch metrum en rijmpatroon van beide liederen komt grotendeels overeen en beide teksten handelen over het onbetrouwbare en vergankelijke karakter van het aardse leven, maar hebben geheel verschillende inspiratiebronnen en werken het gegeven heel anders uit. CB 17 is een wereldlijke klaagzang tot Fortuna, geïnspireerd door het antieke motief van het rad van fortuin. CB 24 predikt wereldverzaking aan de hand van bijbelcitaten en maant tot afkeer van de vergankelijke en verderfelijke geneugten van deze wereld om de eeuwige vreugden van het hiernamaals deelachtig te worden.[231]

Klaagzang: planctus

De toegevoegde liederen CB 16 en 17 behoren tot het genre van de klaagzang (*planctus*) in de vorm van een persoonlijke aanklacht tot Fortuna. Dit uit zich bij CB 16 meteen al in de aanhef: *Fortune plango vulnera stillantibus ocellis*; Met tranen in de ogen beween ik de wonden van Fortuna's hand. De dichter-zanger van CB 17 richt zich rechtstreeks tot Fortuna: *O Fortuna!*, en roept aan het eind zijn toehoorders op, om onder begeleiding van snarenspel samen met hem de klaagzang aan te heffen: ... *mecum omnes plangite!*

Verderop in de verzameling is, in aansluiting op een groep liefdesklachten, een groot aantal klaagliederen bijeengebracht over de meest uiteenlopende onderwerpen, in toon variërend van tragisch, moralistisch en satirisch tot parodiërend-spottend: antieke thema's als de val van Troje en de dood van Dido komen aan bod, maar ook diverse liefdesklachten, klaagzangen over gestorvenen[232], tijdklachten en klachten over de ouderdom, de klacht van een zwanger meisje en de 'zwanezang' van een gebraden zwaan (CB 97-131).

De val van Troje

Troje-gedichten CB 101 en 102

In de derde strofe van CB 14 wordt de val van Troje aangehaald als voorbeeld van Fortuna's ingrijpen in de historie: *Subsidio Fortune labilis, in prelio Troia tunc nobilis, nunc flebilis ruit incendio*; Met hulp van de wankele Fortuna ging het toen zo nobele en nu zo jammerlijke Troje in de strijd te gronde aan de vlammen.

Aan het slot van CB 16 wordt als waarschuwend exempel de Trojaanse koningin Hecuba genoemd: *nam sub axe legimus Eccubam reginam*; want onder het wiel, zo lezen wij, (ligt) koningin Hecuba. Deze wordt in de middeleeuws Latijnse literatuur veelvuldig aangehaald als voorbeeld voor de onbestendigheid van het menselijk geluk, maar zelden in samenhang met het Rad van Fortuna.[233] Als tragische figuur kende men haar uit antieke teksten als de *Ilias Latina*, de *Aeneis* van Vergilius en de *Metamorphoses* van Ovidius. Zij was de echtgenote van koning Priamus van Troje, moeder van Paris en van de held Hector. Het noodlot van de koningin van Troje, eens machtig en gezegend met zonen en dochters, was in de middeleeuwen welbekend uit de verhalen over de Trojaanse oorlog. Bij de val van de stad verloor zij alles (behalve haar leven): haar rijk, status en vrijheid, haar man en kinderen.

---

[231]CB 24: fol. 2^{v}, schrift en titel ('*Item unde supra*') h^{1}, initialen h^{2}. CB 17 is een unicum van onbekende herkomst en datering; het lied wordt door Schumann gedateerd in de periode 1050-1150 en volgens Vollmann laat het doorgaande rijm op -a Franse herkomst vermoeden; de tekst komt in één ander, vroeg-14^{e}-eeuws handschrift voor dat waarschijnlijk in Frankrijk of Italië is geschreven (Londen, BL, Regius 10.D.I, fol. 194^{r}); Lehtonen 1995, 112-15; Walsh 1976, nr. 30, p. 142; Hamacher 1986, 14; CB Vollmann 1987; CB I.1 en II.1.

[232]Zie bijvoorbeeld CB 122, een dodenklacht over een Engelse koning (Richard Leeuwenhart?), die gevolgd wordt door een spreuk waarin de vreugden van dit leven vergeleken worden met de wind. Geen van beide is immers bestendig: *Vite presentis si comparo gaudia ventis, Cum neutrum duret nemo reprendere curet*; Als ik de vreugden van dit leven met de wind vergelijk, mag niemand mij dat verwijten want geen van beide is bestendig; citaat van de beginregels van een gedicht van Marbod van Rennes, *Carmina varia* XXIX 1 f., gedateerd voor 1100 (Vollmann 1987).

[233]CB II.1, 28: 'Aber Hecuba ist uns sonst in diesem Zusammenhang nirgends begegnet.' Lehtonen (1995, 110, n.128) verwijst naar de samenhang met het genre 'tragedie' en noemt één voorbeeld van een 15^{e}-eeuwse Portugese auteur (Johan Roiç de Corella) die het Rad van Fortuna associeerde met het lot van Hecuba.

In tal van middeleeuwse Troje-gedichten speelt Hecuba een rol, zoals in het het lange metrische gedicht CB 101, een verhalende klacht over de val van Troje. In de eerste strofe wordt het thema aangekondigd: *Pergama flere volo Grecis fato data solo*; Pergamon (de burcht van Troje) wil ik bewenen, die enkel door het noodlot aan de Grieken is gegeven. De tekst bevat ook een klaagzang van Hecuba, waarin zij haar eigen lot en dat van haar stad betreurt. Eerst wordt beschreven hoe koningin Hecuba wordt vernederd en bij de Griekse krijgsbuit gevoegd, dan heft ze een *Planctus* aan over zichzelf en haar vermoorde familie en tenslotte over het verwoeste Troje, de eens zo trotse, gezegende en beroemde stad:[234]
34(35) *Urbs felix nata si posset vincere fata,*
Vel possent fata segnius esse rata
Als de stad, zo gelukkig geboren, het lot zou kunnen overwinnen,
of de beschikkingen van het lot trager in vervulling hadden kunnen gaan.
In het navolgende gedicht CB 102 wordt Troje in strofe 8 'Hecuba's stad' (*urbs Ecube*) genoemd.[235]

Liefdeslied
Fortuna en de liefde: CB 93, 59, 151, 166, 136
Fortuna en Amor hebben veel met elkaar gemeen, als onberekenbare machten die hun slachtoffers tussen hoop en vrees doen leven, daar zij de verliefde mens naar willekeur tot groot geluk of diepe droefenis kunnen brengen. Deze samenhang komt al tot uiting in een aan Hildebert van Lavardin (1056-1133) toegeschreven gedicht, met de titel '*De infidelitate fortunae et amoris mundi*'; Over de onbetrouwbaarheid van Fortuna en van de liefde voor de wereld. Dit bevat onder meer het volgende dubbelvers: *Nutrit amor gemitus, generat fortuna timorem/ Gaudia principium, finis utrique dolor*; Amor voedt het weeklagen, Fortuna wekt de vrees op: bij beide vormt vreugde het begin en smart het einde. Eenzelfde tweedeling is ook in de eerste opzet van de Carmina Burana, met 'internationaal liedrepertoire', aangehouden voor de verzamelde liefdesliederen. Deze deelverzameling begint immers met lofzangen over de liefde (*iubili*) om te eindigen met liefdesklachten (*planctus*). Daar heeft Fortuna ook haar plaats, want zoals D.W. Robertson het kernachtig formuleerde: 'Literary lovers are notorious for their plaints against Fortune.'[236]
In de tweede strofe van de Fortuna-klacht CB 16 kijkt de dichter vanuit zijn huidige treurnis terug op zijn bloeitijd, toen hij hoog verheven op Fortuna's troon zat, gelukkig en gezegend (*felix et beatus*), gekroond met de bonte bloemenkrans van de voorspoed (*prosperitatis vario flore coronatus)*. De bloemenkrans en de bloeitijd lijken verwijzingen naar zijn jeugd, de kracht van zijn leven en de tijd van de liefde. Bernt vermoedde dan ook dat dit lied een verholen liefdesklacht is.[237] Het beeld van de bekranste en door Fortuna begunstigde jongeling keert weer in liefdeslied **CB 93** (str.4[238]):
Cum Fortuna voluit me vivere beatum
forma bonis moribus fecit bene gratum

---

[234]In andere versies van het gedicht volgt op strofe 31(32) een toespeling op het dobbelspel en de blote rug (hier: naakte aarde) als het spel is afgelopen; CB I.2 Schumann (1941): CB 101, str.33: *Urbs celebris dudum dum terminat alea ludum; Ecce solum nudum pastus erit pecudum*; Eens was het een beroemde stad, tot de dobbelsteen het spel beëindigde; Zie nu naakte aarde, zij zal weidegrond voor vee zijn.
[235]Zie onder: Dido en Troje. In een versie van CB 102 in twee hss in Engeland (Cambridge CCC 450 en Oxford Bodl.lat.misc.D.15), die beide ook CB 101 bevatten, wordt Fortuna's speelhand gezien in de zeestormen die Aeneas' vloot teisteren; hier staat als str.21 (CB I.2 Schumann (1941) p.165, str.21[a]):
Fortune talus iacit hunc iacet obruta malus
Sevit aquosa palus est procul inde salus
De dobbelsteen van Fortuna werpt deze man neer, en de neergehaalde mast ligt erbij;
De waterrijke zee gaat tekeer; het heil is ver daarvan verwijderd.
[236]Voor de relatie tussen Fortuna en Amor, zie: Schnell 1985, 410-13, 435 f.; p.412: gedicht van ps-Hildebert met vertaling; p.435: citaat D.W. Robertson. Cf. Patch 1967, 90-8: 'The Fortune of Love'; E. Panofsky 1972, 112 ff., 124.
[237]Bernt 1974, 870.
[238]Naar CB Vollmann 1987, 342, 1068. Volgens Schumann, die meent dat CB 93 uit 2 liederen bestaat: CB 93a, strofe 1: CB I.2 (1941), 120 f.; cf. Bernt 1992, 320 f.; Lehtonen 1995, 96. De tekst is geschreven door h^1 op de recto-zijde van het enkelblad fol. 49. Het gedicht is een unicum, de ontstaanstijd is niet bekend, volgens Spanke is het lied van westelijke herkomst.

et in altis sedibus sedere laureatum
Zolang Fortuna wilde dat ik gelukkig leefde,
maakte zij mij welbemind om mijn voorkomen (en) goede manieren,
en (maakte zij) dat ik gelauwerd zat op een hoge zetel.

Dit liefdesgedicht handelt over het voorbijgaan van de jeugd, vanuit het perspectief van een niet helemaal gezonde grijsaard - zo maken we op uit de volgende strofe:
Modo flos preteriit mee iuventutis,
in se trahit omnia tempus senectutis ...
Nu is de bloem van mijn jeugd verdord
en trekt de tijd van de ouderdom alles met zich mee ...

Een heer op leeftijd probeert een jong meisje het hof te maken, maar zij wijst de oude minnaar af. Het liefdeslied is een voorbeeld van de *senectus*-thematiek: liefde is voor de jeugd en de grijsaard op het liefdespad wordt belachelijk gemaakt.
Het gelukkige begin van de liefde komt eerder aan bod, in de strofenliederen die de lente en de jeugdige liefde bezingen. Hier wordt Fortuna soms terloops genoemd als de geluksgodin die de fortuinlijke minnaar begunstigt op zijn liefdespad. In liefdeslied **CB 59** begluurt een jongeman in de lentetijd, vanuit zijn schuilplaats in het loof van een lindeboom, vol verlangen een groep met bloemen getooide meisjes om daaruit zijn favoriete liefje te kiezen (str. 4): *Per florenta nemorum me Fortuna vexit*; Over de bloementapijten van de wouden drijft Fortuna mij heen en weer ...
In het lentelied **CB 151** dansen de meisjes eveneens onder de lindeboom en wordt er één door de zanger uitverkoren tot aanbedene (str.4): *Prestat una quam Fortuna dante veneror*; Eén meisje overtreft allen en haar vereer ik, als Fortuna het toestaat. Dit lied maakt deel uit van de latere 'Duitse verzameling' en is verbonden met een strofe uit het 'Meilied' van Walther von der Vogelweide.
Ook in de meer hoofse liefdesthematiek speelt Fortuna haar ongewisse rol. Zo omschrijft in **CB 166** de aanbidder zich als toegewijde ridder van Amor (*miles Amoris*), die de liefdesdienst aan zijn dame opvat als krijgsdienst vol gevaren (slot van str.2): *vitam Fortune casibus securus offero*; onbevreesd offer ik mijn leven op aan de wisselvalligheden van Fortuna.[239]
Tot slot wordt ook hier Fortuna's Rad als instrument ter vermaning ingezet, in dit geval tot standvastige liefde, ook wanneer afstand de geliefden scheidt. In **CB 136** roept een minnaar zijn beminde op hem trouw te blijven in zijn afwezigheid, want - zo waarschuwt hij - wie ontrouw is in de liefde wordt meegesleept op het rad van fortuin en zet zijn of haar geluk op het spel.[240] Aldus deze berijmde liefdespreek, gegoten in de vorm van de 'vagantenstrofe' (str.3):
Ama me fideliter fidem meam nota
de corde totaliter et ex mente tota
sum presentialiter absens in remota
quiquis amat aliter volvitur in rota
Bemin mij trouw, dan ervaar je ook mijn trouw!
Met heel mijn hart en met heel mijn geest
ben ik aanwezig, ook als ik afwezig ben.
Wie op andere wijze liefheeft, wordt op het rad gedraaid!

Spelerslied
Fortuna en de dobbelaars: kroegliederen CB 195 en 203, Spelersmis CB 215
In CB 17 wordt Fortuna ervan beschuldigd een spel met de mensen te spelen[241] en de tekst vertoont bovendien kenmerken van een 'spelerslied'. De dichter klaagt dat hij door Fortuna's misdadige spel

[239]Cf. CB Vollmann 1987; Walsh 1971, 8.
[240]Cf. CB Vollmann 1987; Pütz 1990, 58 f.
[241]Vgl. Boethius, *Consol.phil.*, II m. I,7: *Sic illa ludit*, Zo speelt zij het spel. De tijdklacht van Walter van Châtillon (CB 123) wordt gevolgd door spreuk CB 123a, een citaat naar Ovidius (*Ex Ponto* IV 3,49): *Ludit in humanis divina potentia rebus, Et certam presens vix habet hora diem*; In menselijke zaken speelt de goddelijke macht haar spel en ongewis is voor het huidige uur het einde van de dag. CB 187 levert kritiek op een wereldlijk hof, met als slot van str.1 over de trouweloosheid van zelfzuchtige hovelingen: *ubi regnat Protheus et fati ludit*

geen hemd meer aan zijn lijf heeft: *nunc per ludum dorsum nudum fero tui sceleris*. Ook de oproep tot de metgezellen om samen met de onfortuinlijke verliezer de klaagzang op Fortuna aan te heffen, duidt op een gezelschapslied. In de liederen over het kansspel is Fortuna als personificatie van het wisselvallig fortuin een soms bejubelde maar vaker aangeklaagde figuur, als bij het dobbelspel de kansen zijn gekeerd en de verliezer zijn geld, goed en kleding heeft verspeeld.
Elementen uit CB 17 keren terug in de spelersliederen van de derde afdeling van de verzameling, bijvoorbeeld in het lange kroeglied **CB 195**[242]. Hier wordt van Decius, de personificatie van het dobbelspel, gezegd dat hij de schildknaap en boodschapper van Fortuna is. Fortuna zelf wordt omschreven als meedogenloos, wanneer haar vroegere welwillendheid is verdwenen en zij zich van de speler heeft afgekeerd (strofe 6b):
Fortune bona primitus voluntas est inversa[243]
in meque michi penitus novercatur aversa
De aanvankelijk goede wil van Fortuna heeft zich tegen mij gekeerd,
en na zich helemaal van mij te hebben afgewend, behandelt ze mij stiefmoederlijk

In strofe 6c wordt mogelijk een schotel of schaal met de afbeelding van Fortuna beschreven.[244] Hier keert het beeld van CB 16 weer terug van het dubbele karakter van Fortuna: de van voren fraai gelokte geluksgodin is van achter kaal.[245] Bovendien is zij doof voor alle jammerklachten (en vaak ook nog blind):
In valle semper absidis[246] *stat fronte capillata,*
que nunc auris aspidis habet retro calvata
Zo staat zij altijd op de bodem van de schaal: haar voorhoofd met lange lokken;
deze dame nu, met dove oren van een adder, heeft een kaal achterhoofd

De berooide dobbelaar, door het gokspel van zijn geld en kleding beroofd, komt meermaals in het lied voor. Zo staat in strofe 4a:
Ut plus ludat quem Sors nudat lucri spes hortatur,
sed dum testes trahunt vestes non auxiliatur
Opdat hij, die het Lot uitkleedt (blut/bloot maakt), verder speelt,
spoort de hoop op gewin hem aan.
Maar als dan de getuigen hem zijn kleren uittrekken,
komt zij (Sors, Spes?) hem niet te hulp.[247]

In de Spelersmis **CB 215**, '*Officium lusorum*', wordt in de *Sequentia* (VII) Fortuna door een 'uitgeklede' verliezer aangeklaagd[248]:

---

alea; waar Proteus (de veranderlijkheid) regeert en de dobbelsteen van het toeval zijn spel speelt. Naar CB Vollmann 1987.
[242]Cf. Lehtonen 1995, 96. Zie onder: Dobbelspel.
[243]Naar de lezing van de kritische editie (CB I.3 Bischoff 1970); in de Codex Buranus en de editie van Vollmann: *inmersa*, ondergedompeld.
[244]Bischoff 1970 (CB I.3, 34 f.): verwijst ter vergelijking naar de met allegorische voorstellingen gedecoreerde zg. 'hanzeschotels' uit de romaanse tijd, maar een Fortuna-schotel is tot op heden niet bekend. Vgl. Courcelle 1967, pl. 24: Philosophia en de Artes (schotel uit Horst, 12e eeuw).
[245]Vgl. de Fortuna-illustratie bij de oudste Franse vertaling van Boethius, *Consol*.; Wenen ÖNB Cod.2642, fol. 11r; Zuid-Frankrijk, mid 13e eeuw; gekleurde pentekening met Rad van fortuin: Fortuna tronend in cirkel (met figuren rondom), de haren gescheiden in twee lange 'voorlokken', die over haar gezicht en ogen vallen, en twee strengen die om haar oren zijn gewonden: ze is blind en doof; Courcelle 1967, 146, pl.71; Mazal 1978, afb.49. Zie onder: beeldtraditie.
[246]Tekst naar Vollmann 1987; tekst in de Codex Buranus is corrupt: *In valle separabsidis*; door Bischoff 1970 (CB I.3) gereconstrueerd als: *In vase parapsidis*, op de holle schaal.
[247]Voor de combinatie *ludus nudus* vergelijk: CB 195, str. 4b, 11ab; CB 191, str. 10 (*Confessio* van de Archipoeta); CB 199, str. 2 (zie onder: Dobbelspel).
[248]Naar CB I.3; CB Bernt 1974; cf. CB Vollmann: IV. Vgl. de slotregels van CB 222: de klaagroep van de naakte verliezer tot het Lot (Sors), dat de spelers van hun kleding en levensvreugde beroofd heeft: *quid fecisti*

3a*Nunc clamat: O Fortuna quid fecisti pessima*
Vestitum cito nudasti et divitem egeno coequasti
Nu roept hij uit: O Fortuna, jij kwaadaardige, wat heb je gedaan?
Ik was gekleed - jij hebt me haastig ontbloot,
Ik was rijk - jij hebt me tot bedelaar gemaakt!

Ook in het kroeglied **CB 203**[249] (strofe 2) wordt gedobbeld en raakt men zijn kleren kwijt aan spel en drank. Het lied eindigt met de uitroep:
eia nunc appareat cui sors magis aut Fortuna faveat!
Eia, nu zal wel blijken wie het lot ofwel Fortuna meer begunstigt!

Conclusie: Fortuna en de Carmina Burana
De Fortuna-miniatuur lijkt haar huidige status als titel-afbeelding van de Carmina Burana weliswaar aan het toeval te danken te hebben, hetgeen geheel in overeenstemming is met haar eigen aard, maar zij verdient deze plaats ook door haar hoge kwaliteit en door de cruciale rol van Fortuna in de verzameling als geheel. Fortuna past bij het wereldlijke karakter van deze collectie Latijnse liederen van vaak antieke inspiratie in een middeleeuwse vormgeving. De afbeelding van Fortuna opent een verzameling die gewijd is aan het aardse leven met zijn afwisseling van voor- en tegenspoed, van vreugde en verdriet, levenslust en bezinning. De liederen 'bezingen' het onbestendige en vergankelijke leven in al zijn facetten, ze prijzen het geluk en beklagen het ongeluk in de liefde en in het spel, maar ze prediken als contrast ook een deugdzame levenswandel en wijze lessen uit leerspreuken. Het Rad van Fortuna illustreert niet alleen de centrale Fortuna-groep in de eerste afdeling met moreel-satirische gedichten, maar evenzeer de wisselende lotgevallen van de geliefden en de spelers in de volgende afdelingen en vormt daardoor een passend 'embleem' voor de gehele verzameling.

De afdeling liefdesliederen
Het centrale liefdesthema: leed en geluk

De grote en centrale afdeling liefdesliederen bevat drie miniaturen bij verschillende subgroepen. De Dido-miniatuur staat binnen het eerste deel, de oudere verzameling met internationaal liedrepertoire, grotendeels daterend uit de 12e eeuw en afkomstig uit Frankrijk. De andere twee miniaturen, het Lentelandschap en het Liefdespaar, staan binnen het ingevoegde tweede deel met meer eigentijds en lokaal repertoire: strofenliederen over de lente en de liefde.
De 'internationale verzameling' liefdesliederen zet hooggestemd in met jubelende lofprijzingen maar eindigt in mineur met liefdesklachten. De eerste en grootste helft van dit deel, met onder meer jubelzangen op de liefde en liefdesavonturen (CB 56-96, fol. 19-42), bevat in het huidige handschrift geen contemporaine illustratie. Het is mogelijk dat een bijpassende afbeelding zich ooit bevond in het gehavende katern dat volgde op fol. 42, waar het liefdesdispuut van Phyllis en Flora (CB 92) nu halverwege afbreekt, en waarvan slechts fol. 49 behouden is gebleven. Noodzakelijk is dit niet, het prille liefdesgeluk keert immers terug als hoofdthema van het tweede deel, waar het passend wordt geïllustreerd door het jonge Liefdespaar van de slotminiatuur. Toch werd deze 'lacune' in de beeldcyclus nog opgevuld door een latere hand, die het begin van het beroemde strijdgedicht CB 92 markeerde met een pentekening van een bloemenbekranst meisje in gotische stijl (afb. 9). Na het bezingen van het liefdesgeluk komt de schaduwzijde van de hartstocht aan bod en wordt het liefdesleed beklaagd, nog gevolgd door onder andere dodenklachten. De Dido-afbeelding illustreert deze wrede overgang op dramatische wijze.[250]

Sors turpissima nostre vite gaudia abstulisti omnia; Wat heb je gedaan, kwaadaardigst Lot? Alle vreugden van ons leven heb je weggenomen! Zie onder: Dobbelspel.
[249]Zie onder: Dobbelspel.
[250]De afdeling liefdesliederen begint op fol. 18v, r.3 en omvat daarna de volgende katernen (in de gereconstrueerde volgorde, met plaatsaanduiding van de miniaturen): fol. 19-42 (19-26, 27-34, 35-42: *gotische marge-tekening 39r*); *49*; 73-82: *Dido 77v*; 50-72 (50-56, 57-64: *Landschap 64v*, 65-72: *Liefdespaar 72v*); zie afb. 14: katernen-schema b,c. De 'Duitse' verzameling liefdesliederen omvat CB 132-186: fol. 56, 57-64, 65-72.

De liefdesklacht van Dido: *Eia dolor!*

De Dido-miniatuur (afb. 2) is geplaatst op fol. 77^{v} bovenaan en beslaat ongeveer drie-vijfde deel van de bladzijde. Daarbij is de beschikbare ruimte - vooral in de breedte - optimaal benut om het verhaal van Dido's liefdesleed in twee beeldregisters te etaleren. De pagina vormt de achterzijde van het dubbelblad fol. 76-77, dat is ingevoegd in katern fol. 73-82.
Door haar positie tussen Troje-gedicht CB 102 en liefdesklacht CB 103 fungeert de illustratie als slotbeeld bij de gedichtgroep met antieke verhaalstof (fol. 73^{r}-77^{r}) en als openingsbeeld voor een langere reeks liefdesklachten (fol. 77^{v} ff.).[251]

Formele samenhang
De dubbel-afbeelding met de liefdesgeschiedenis van Dido en Aeneas sluit een groep gedichten met thema's uit de antieke literatuur af (CB 97-102). Deze groep vormt de overgang van de jubelzangen (*jubili*) naar de klaagzangen (*planctus*) over de liefde. Het tragische einde van Dido en van Troje vormt de aanzet tot een lange reeks klaagliederen, eerst liefdesklachten (CB 103-121), dan klaagzangen met gemengde inhoud (CB 122-131). Het bifolium fol. 76-77 is tijdens het schrijven ingevoegd om de beide Troje-gedichten CB 101 en 102 op te nemen alsmede de miniatuur van Dido en Aeneas. Terwijl de rest van het katern door h^{2} is geschreven, is dit ingevoegde blad beschreven door h^{1}, die ook de rubricering verzorgde. De grote E-initiaal (CB 103) onder de Dido-miniatuur stamt, evenals de F onder de Fortuna-miniatuur, van dezelfde vaardige hand die de fleuronnée-initialen tekende en dus mogelijk van de illuminator zelf. De grote lied-initialen op de bladen ervoor en erna zijn daarentegen pas veel later, begin 14^{e} eeuw, ingevoegd.[252]
Met katern fol. 73 ff. begint de groep met beroemde antieke liefdesverhalen: CB 97-102. De rechterhelft van de bovenste regel van fol. 73^{r} is voor een titel vrijgelaten, maar deze is niet ingevuld. Na een samenvatting van de Apollonius-roman (CB 97) bestaat de kern van de groep uit drie liedteksten over Dido's fatale liefde voor de Trojaanse held Aeneas. In aansluiting hierop heeft schrijver h^{1} twee verhalende gedichten ingevoegd: het in zeer veel handschriften overgeleverde *Pergama flere volo*, over de val van Troje (CB 101) en *Fervet amore Paris*, over de lotgevallen van Aeneas (CB 102). De lange metrische gedichten CB 101 en 102 zijn (bij uitzondering) geschreven in twee kolommen, in klein schrift en met veel afkortingen.[253] CB 101 begint onderaan fol. 75^{v} op gewiste tekst en loopt door tot fol. 76^{v}, eerste kolom. CB 102 vult de tweede kolom van fol. 76^{v} en bijna heel fol. 77^{r}, waar na het slot de laatste acht regels van de tweede kolom leeg blijven. Dan volgt op fol. 77^{v} bovenaan de dubbelminiatuur van Dido en Aeneas, met daaronder de eerste zes regels van lied CB 103, die onderaan fol. 75^{v} waren uitgewist.
De miniatuur met het vertrek van Aeneas en de zelfmoord van Dido illustreert afsluitend de Dido-gedichten, maar vormt tevens een overgang naar de volgende tekstgroep met liefdesklachten: *Eia Dolor*, Ach Smart! Deze eerste woorden van het liefdesklaaglied CB 103 lijken de dramatiek van de afbeelding te onderstrepen.[254] Het laatste woord op deze bladzijde, *vecte*, is uitgerekt tot '*vec---te*' ter aansluiting op de door h^{2} geschreven voortzetting van het gedicht op fol. 78^{rv}. De aansluitende groep liefdesklachten omvat de gedichten CB 103-121 en loopt van fol. 77^{v} tot 51^{r} (77^{v}-82, 50-51^{r}).

Hierop sloot oorspronkelijk de afdeling drinkliederen aan (fol. 83 ff.), maar het katern fol. 73-82 met de Dido-afbeelding is hier later foutief tussengeplaatst, aan het einde van de afdeling liefdesliederen.
[251]Schumann 1930, 36*, 46*, 47*; CB I.3, 204 f., 227-38: Aeneas, Dido, Troia, Hecuba; Klemm 1998, 122; zie afb. 14: katernenschema: b.
[252]Zie boven: beschrijving; latere initialen door i^{1}: CB 92-100, CB 104-118.
[253]Een ander voorbeeld zijn de Versus met dierennamen CB 133 en 134, die eveneens (op gewiste tekst) in twee kolommen zijn ingevoegd door h^{1}; zie onder. Nadat h^{1} bij CB 101 en het eerste distichon van CB 102 alle rijmwoorden normaal heeft uitgeschreven, gaat hij in het tweede distichon ertoe over de verzen te verbinden: door het rijm steeds maar een keer te schrijven en dan door een pennestreek met de woorddelen die ze completeren te verbinden. Cf. CB I.2; Bourgain 1990, 166 ff.
[254]Voor de laatste zes regels van fol. 75^{v} staat boven CB 101 de titel '*Item al(iud)*'. Daar Versus CB 101 en 102 tussengevoegd zijn, is deze titel waarschijnlijk bedoeld voor het lied CB 103, dat oorspronkelijk op deze plaats begon, maar daar geschrapt is en door h^{1} verplaatst naar fol. 77^{v}, onder de miniatuur.

Inhoudelijke samenhang
De dubbel-afbeelding illustreert in meerdere scènes een episode uit de *Aeneis* van Vergilius: het slot van boek 4 met de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido, de koningin van Carthago. Tijdens het schrijfproces is een dubbelblad ingevoegd om deze miniatuur en twee lange metrische gedichten over Troje en Aeneas op te nemen, in aansluiting op drie Dido-liederen. De miniatuur van Dido en Aeneas vormt zo de afsluiting van een kleine, inhoudelijk zeer coherente tekstgroep met gedichten over twee samenhangende antieke thema's: de val van Troje en de omzwervingen van de Trojaanse held Aeneas, waarbij de episode met Dido en haar liefde voor Aeneas in deze lyriekverzameling de meeste aandacht krijgt. De Dido-mythe was in de Middeleeuwen bekend uit de antieke traditie; behalve uit de *Aeneis* van Vergilius kende men het verhaal van Dido ook uit de werken van Ovidius. Brief 7 uit zijn *Heroides*, brieven van 'Heldinnen' aan hun verloren geliefden, heeft de vorm van een afscheidsbrief van Dido aan Aeneas. Het puntige slotvers, Dido's grafschrift, is in de Carmina Burana opgenomen als Versus bij lied CB 99. Daarnaast vatte Ovidius de Dido-episode kort samen in zijn *Metamorphoses* (boek 14, 78-82). In navolging van Ovidius' *Heroides* werd de Dido-klacht een geliefd thema voor antieke dichters[255] en later ook voor middeleeuwse lieddichters, getuige de Dido-groep in de Codex Buranus en verwante liederen. In de middeleeuwse versies van het verhaal, ook in de Carmina Burana, wordt *Aeneas* geschreven als *Eneas*. Bij de bespreking van deze teksten zal ik de middeleeuwse schrijfwijze aanhouden.

De tekstgroep met antieke verhaalstof

Deze groep wordt ingeleid door CB 97, een samenvatting van de Apollonius-roman in 10 strofen. Apollonius van Tyrus was de held van een laat-antieke liefdes- en avonturenroman, waarvan meerdere middeleeuwse versbewerkingen bestaan, zowel in het Latijn als in de volkstalen. De korte versie van de Carmina Burana, waarin het verhaal als bekend verondersteld wordt, is een unicum. De eerste helft heeft de vorm van een klaaglied, de tweede helft is verhalend van karakter. Deze tekst zet daarmee in beknopte vorm de toon voor de hele groep: een combinatie van een klaagzang (*planctus*) en een antiek verhaalthema. Bovendien deelt Apollonius zijn herkomst uit Tyrus met Dido, de tragische liefdes-heldin van de volgende drie liederen.[256]

De groep Dido-liederen: CB 98-100

Niet minder dan drie gedichten zijn gewijd aan Dido's passie voor Aeneas en haar tragische liefdesdood, naar een episode uit de *Aeneis* van Vergilius (boek I en IV). Nadat een storm de Trojaanse vloot had afgedreven van de Italiaanse kust, leed deze schipbreuk voor de kust van Afrika. Aeneas en zijn manschappen werden daar gastvrij onthaald door Dido, de legendarische koningin van Carthago. Deze Phoenicische vorstin, ook bekend onder de naam Elissa, was de dochter van de koning van Tyrus. Ze was een weduwe die zelf ook met haar volk haar stad ontvlucht was na de moord op haar echtgenoot Sychaeus door haar broer. Aan de Noord-Afrikaanse kust had zij een nieuwe stad, Carthago, gesticht. Ovidius vatte de liefdes-episode in zijn *Metamorphoses* kernachtig samen: 'Dido ontving Aeneas in haar huis én in haar hart, maar het vertrek van de Trojaanse minnaar greep haar later zo aan, dat zij zich in het zwaard wierp, bij een voor de schijn ontstoken offervuur, en zelf misleid elkeen misleidde...'[257]
De drie liederen bezingen samen de gehele liefdesgeschiedenis van Dido en Aeneas: van het gelukkige begin tot het tragische einde. CB 98 bejubelt Dido's opvlammende liefde voor Aeneas, CB 99 verhaalt tevens van het vertrek van Aeneas en de zelfmoord van Dido, in CB 100 beklaagt Dido zelf haar droevige lot. Zo reflecteert de Dido-groep de tweedeling van deze eerste sectie liefdesliederen. De

[255]*Anthologia Latina*, ed. Shackleton-Bailey 1982: I,1 nr 249 (Flavius Felix); nr 71 (Porphyrius) ; cf. Geyer 1989, 146 n.554.
[256]Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; voor het gecompliceerde verhaal, zie: CB Vollmann 1987, 1304-6.
[257]Ovidius, *Metamorphosen*, XIV, 78-82, vertaling van M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam 1993 (1997[4]).

verliefde Dido zelf belichaamt hier de overgang van liefdesgeluk naar liefdesleed, van liefdesjubel naar liefdesklacht.
De liederen verschillen van versvorm: CB 98 is een *lai*, opgebouwd uit ongelijke strofen, CB 99 is een strofenlied en CB 100 is een vrije sequens, die in het Frans *lai lyrique* en in het Duits *Leich* genoemd wordt. Dat de teksten bedoeld waren om gezongen te worden blijkt ook uit de neumering, die hier door de hoofdschrijver h^1 (ten dele) is ingebracht. Bij CB 98 zijn de eerste vier woorden van de eerste strofe van neumen voorzien: *Troie post excidium dux*, met een lang melisma boven *excidium*. Bij CB 99 is de gehele eerste strofe geneumeerd, met rijke melismen, terwijl ook voor de strofen 2-7 ruimte voor neumering gereserveerd was, blijkend uit grote openingen tussen lettergrepen voor de melismen. Deze openingen zijn, nadat van verdere neumering was afgezien, opgevuld met sierstreken. Ook de geplande neumering van CB 100 is niet uitgevoerd, maar de paralleltekst in een handschrift uit Benediktbeuern bevat wel neumen.[258]
Peter Dronke heeft erop gewezen, dat de middeleeuwse lyrische dichters, in vergelijking met dichters die de klassieke metrische versvorm toepasten, niet alleen in vorm maar ook in inhoud veel meer afstand durfden te nemen van hun klassieke voorbeelden. Deze lyriekdichters stonden zich niet alleen vrijheden toe in de interpretatie van emoties, maar ook met de traditionele verhalende feiten. Zo beneemt de Dido van CB 100 zich het leven om zich in de onderwereld te kunnen herenigen met haar geliefde Eneas (niet met haar echtgenoot Sichaeus); de Eneas van CB 99 betreurt na aankomst in Italië dat hij het bevel van de goden om Dido te verlaten heeft opgevolgd.[259]

CB 98: Dido's liefdesgeluk

TROIE post excidium; na de verwoesting van Troje ...
Terwijl CB 99 en 100 Dido's liefdessmart tot onderwerp hebben, verheerlijkt CB 98 haar liefde voor Eneas. Het onderwerp van dit lied is namelijk het eerste, gelukkige deel van de Dido-episode: de tekst eindigt met hun liefdesverbintenis in de grot en refereert niet aan de toekomst. CB 98 is alleen bekend uit de Carmina Burana. Peter Dronke vermoedde een Duitse herkomst voor deze tekst, die hij in de 12e eeuw dateerde.[260]
Het lied verhaalt van Dido's ontwakende liefde voor de Trojaanse held (*dux Eneas*) die haar gast is, en de vervulling van hun liefde in de grot, waar zij tijdens een jachtpartij schuilen voor het onweer. De dichter volgt eerst nog Vergilius' voorbeeld (*Aeneis* IV, 9-53), en laat Dido in een gesprek met haar zuster Anna tot de overtuiging komen aan haar gevoelens voor Eneas te kunnen toegeven, ondanks haar gelofte van trouw aan haar overleden echtgenoot. Het 'huwelijk' van de geliefden, dat in het antieke voorbeeld gedoemd is en zich daar in een onheilspellende entourage voltrekt (*Aeneis* IV, 167-8), wordt hier in een vreugdevolle atmosfeer geplaatst. Hun liefde krijgt universele en kosmische trekken[261] en het lied eindigt in een jubelende stemming:
Et sic amborum in coniugio
leta resplenduit etherea regia
nam ad amoris gaudia
rident, clarescunt omnia!
En zo, verheugd in de verbintenis van hen beiden,
schitterde het etherische paleis;
want alles lacht de vreugden van de liefde toe
en alles straalt!

CB 99: Dido's liefdesdood en Eneas' rouw

Lied CB 99 opent met een strofe over de val van Troje, alvorens te vervolgen met de zwerftocht van Eneas over zee en zijn oponthoud in Carthago, waar het liefdesdrama tussen Dido en Aeneas zich ontvouwt. Het lied van 20 strofen valt uiteen in twee delen van elk 10 strofen, die een contrasterend

[258]Zie onder: CB 100: overlevering; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987.
[259]Dronke 1992, 404. Zie ook: Couwenberg 2008.
[260]CB 98: 9 strofen, fol. 73^v-74^r; cf. Schumann, Bernt, Vollmann; Dronke 1992, 440.
[261]In de woorden van Peter Dronke: 'the lovers in their bliss change the face of the heavens'; ibidem.

standpunt weergeven.[262] Het eerste deel beschrijft Dido's liefde voor Eneas als overmatig en voert haar dood op als voorbeeld van onbeteugelde overgave aan de macht van de liefde, die haar noodlottig wordt.

3.*Hunc regno suscipit Dido Sydonica*
et, plus quam decuit amore saucia
moras non patitur iungi connubia
Deze nu (Eneas) neemt Dido uit Sidon op in haar rijk
en, meer dan gepast is, door liefde verteerd,
duldt zij geen uitstel van hun verbintenis.

4.*O Amor inprobe sic vincis omnia*[263]
sic tuis viribus redduntur mollia
et morti proxima sunt tua gaudia
O meedogenloze Amor, zo overwin je alles
zo wordt door jouw krachten alles week gemaakt
en pal achter jouw geneugten schuilt de dood!

5.*Eneas igitur egre corripitur*
et in Italiam ire precipitur
quod amans audiens Dido concutitur
En dus wordt Eneas pijnlijk terechtgewezen (door de goden)
en bevolen naar Italië te gaan.
Als de verliefde Dido dit hoort, is ze hevig geschokt.

De strofen 6 tot 10 hebben grotendeels de vorm van directe rede door Dido: klaagzangen gericht tot Eneas, haar zuster Anna en haar laatste woorden tot zichzelf.
Eerst spreekt Dido Eneas verwijtend toe en laat daarbij doorschemeren dat haar na zijn vertrek niets anders rest dan te sterven:

6.*Enea domine quid est quod audio*
Didonem miseram dabis exicio
quam dura premia pro beneficio
Eneas, mijn heer, wat hoor ik nu?
Ga je de arme Dido te gronde richten?
Wat een hardvochtige beloning voor mijn weldaad!

7.*Dudum exceperam egentem omnium*
deos offenderat nostrum conubium
quid agam nescio mors est consilium
Onlangs, toen het je aan alles ontbrak nam ik je op,
maar onze verbintenis heeft de goden gekrenkt.
Ik weet niet wat te doen, de dood is mijn besluit.

Als Dido de schepen van Aeneas hoort (en ziet?) vertrekken vanaf de nabijgelegen steile rotskust, zoekt zij troost bij haar zuster Anna en verwijst weer naar de dood:

8.*Anna quid audio soror dulcissima*
iam volant carbasa aura finitima
ab rupe. misera mors est asperrima
Anna, allerliefste zus, wat hoor ik?
Reeds vliegen de zeilen in de wind van de nabije rotsen vandaan.
De dood van een ongelukkige is het allerwreedst!

---

[262]CB 99: fol. 74^{r}-75^{r}; met Versus over Troje (CB 99a) en Dido (CB 99b) in de rechtermarge naast de eerste en laatste strofe, door zelfde schrijver (h^2).
[263]Vgl. Vergilius, *Aeneis* IV,412: *inprobe Amor*; en *Eclogae* X,69: *omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori*; zie onder: de macht van de liefde.

Dan volgt een verhalende strofe: de nobele Dido wordt versmaad en verlaten ten gunste van het door de goden gewenste huwelijk van Eneas met Lavinia, de koningsdochter van Latium. Anna wordt ijlings weggestuurd, zodat Dido haar wens om te sterven kan uitvoeren. Haar laatste woorden spreekt ze tot het zwaard van Eneas:
10.*O ensis perfode fortiter ilia*
mea pertransiens deme suspiria
amantes miseri timete talia
O zwaard, doorsteek mijn ingewanden met kracht,
en neem mijn zuchten weg door mij te doorboren!
Ongelukkige verliefden, vreest een dergelijk lot!

Zo eindigt het eerste deel met een waarschuwing. In dit deel zijn parallellen aan te wijzen met CB 100, de grote klaagzang van Dido, waaraan de dichter diverse zinsneden lijkt te hebben ontleend.
Vanaf strofe 11 verschuift het perspectief naar Eneas, die in Italië (van Anna) hoort over het droeve lot van Dido. Hij reageert met heftige rouwgebaren en een luide jammerklacht. De rest van het lied (strofe 13-20) wordt gevormd door de rouwklacht van Eneas om de dood van Dido, waarin hij zichzelf beschuldigt en Dido als onschuldig slachtoffer van zijn daad betreurt:
13.*Non hec credideram Dido quod audio*
quod interficeres te meo gladio
ut essem tibi mortis occasio
Nooit had ik voor mogelijk gehouden, Dido, wat ik nu hoor,
dat jij je met mijn zwaard zou ombrengen,
en dat ik zo de oorzaak zou zijn van jouw dood.

Eneas prijst Dido's hulpvaardigheid en gastvrijheid:
14.*Naves refeceras quassas naufragio*
et me susceperas plus quam hospicio
et sublimaveras in regni solio
De door schipbreuk verbrijzelde schepen liet jij repareren,
en je hebt mij meer dan gastvrij opgenomen
en mij op de troon van jouw rijk verheven.

Hij herinnert zich haar schoonheid:
17.*Quam sepe commovet me clara facies*
dulcis anhelitus grata cesaries
menbrorum omnium miranda species
Hoe vaak brengt jouw mooie gezicht mij in beroering,
je zoete adem, je lieflijke haar,
de bewonderenswaardige aanblik van je hele lichaam!

In dit deel wordt Dido's daad gerechtvaardigd: zij wordt opgevoerd als de grootmoedige liefhebbende vrouw, terwijl de handelswijze van Eneas en de bevelen van de goden worden veroordeeld:
19.*Non semper utile est diis credere*
nec quicquid ammonent velle perficere
nam instigaverant me te relinquere
Niet altijd is het nuttig op de goden te vertrouwen,
noch alles waartoe zij aansporen, te willen uitvoeren;
want zij hadden mij ertoe aangezet jou te verlaten.

Eenzelfde rechtvaardiging van Dido spreekt uit een enkele regel in liefdeslied CB 59, met als thema 'het gerechtshof van Venus', waar Dido vanwege haar ongelukkige liefde wordt vrijgeplijt van schuld aan haar zelfmoord.[264]
De strofen 1-10 presenteren het verhaal vanuit het traditionele, 'Vergiliaanse' standpunt: beheersing van de liefdeslust, gehoorzaamheid aan de geboden van de goden. De strofen 11-20 stellen daar de conventies van de eigentijdse liefdeslyriek tegenover, waarin de man zich onderdanig toont aan de door hem beminde geïdealiseerde vrouw.[265] Vanwege de verschillen in visie en in versbouw tussen de twee delen van het strofenlied CB 99 wordt aangenomen dat ze van twee auteurs stammen. Beide delen zijn alleen in de Carmina Burana overgeleverd en de herkomst en datering is onbekend. Omdat het eerste deel ontleningen bevat aan de grote Dido-klacht *O Decus* (CB 100), die in de Codex Buranus op *Superbi Paridis* volgt, moet gedicht CB 99 na de Dido-klacht ontstaan zijn (na 1150).[266]

Versus bij CB 99: over Troje en Dido
De schrijver (h^2) heeft, bij wijze van tekstcommentaar, twee korte metrische verzen toegevoegd in de rechtermarge naast de eerste en laatste strofe: een distichon over Troje (CB 99a) en een over Dido (CB 99b). Het dubbelvers over de tweevoudige schuld van Aeneas aan Dido's dood stamt uit de *Heroides* van Ovidius (brief VII). Dit epigram besluit Dido's afscheidsbrief aan haar gewezen minnaar, als het door haar gewenste grafschrift:[267]
Prebuit Eneas et causam mortis et ensem
Illa sua Dido concidit usa manu
Aeneas verschafte én de doodsoorzaak én het zwaard;
Die (befaamde) Dido sterft door haar eigen hand.

CB 100: *Planctus Didonis* - Dido's klaagzang

O Decus, o Libie regnum, Kartaginis urbem
O Sieraad en heerschappij van Libië, o stad Carthago!

Ook de eerste strofe van CB 100 is een metrisch gedicht van twee verzen, dat de inleiding vormt van Dido's lange klaagzang (*planctus, lamentatio*) in het aangezicht van de dood. De gehele tekst is Dido in de mond gelegd, als een lange lyrische monoloog waarin zij haar lot beklaagt, uiting geeft aan haar gevoelens van smart om zichzelf, haar stad en haar verloren geliefde, en haar doodsverlangen uitspreekt. De *Planctus Didonis* wordt beschouwd als het meest opmerkelijke gedicht van de groep met 'antieke stof', vanwege het meesterschap in taalgebruik en lyrische vorm, de bijzondere conceptie van Dido en de krachtige weergave van haar gevoelens in de directe rede. Vollmann noemt het zelfs een van de mooiste liefdesliederen van de hele Middeleeuwen.[268] Dido's klaaglied wordt gedateerd in de vroegere 12e eeuw, rond of voor 1150, en stamt uit het Noord-Franse gebied. Deze herkomst blijkt uit de jammerklacht die de derde strofe opent: *hai dolant, hai dolant!* Dronke verklaarde deze woorden als een poging van Duitstalige kopiisten om het Oudfranse *ahi dolante* ofwel 'ai, klagende' (f.) weer te geven. Deze uitdrukking komt voor in verscheidene Franse romans, voor het eerst bij Chrétien de

[264]CB 59, de slotregel van de str.3: *Dido necis meritum proferat inulta*; Laat Dido de schuld van haar zelfmoord voor een gerecht brengen: ze zal vrijuit gaan! In de beginregel van de volgende strofe wordt (als contrast?) de geluksgodin Fortuna genoemd, die de fortuinlijke minnaar over bloemenweiden naar het door hem uit de 'Venusschaar' uitverkoren meisje voert (zie boven: Fortuna). Cf. Schumann, Bernt, Vollmann.
[265]Cf. Vollmann; Sayce 1992, 169 f.; Dronke 1992, 404, n.29, 447 f.
[266]Cf. CB I.2 Schumann, 132 f.: zondert deel 2 af naar het kritisch apparaat 'als Zudichtung eines anderen, der formal sorgloser, dafür aber an Erfindungsgabe und Mut zur Selbständigkeit seinem Vorbild augenscheinlich überlegen war'; CB Vollmann 1987.
[267]Versus CB 99b: het distichon wordt in de *Fasti* (3,549 f.) van Ovidius herhaald en is ook zelfstandig overgeleverd: als '*Epitaphium Didonis Affricane*' o.a. in Ms. Londen BL Lansdowne 762 uit de 15e/16e eeuw. Cf. CB I.2; Bernt 1974, 1992; Vollmann.
[268]CB 100: fol. 75rv, met titel '*Ite(m) al(iud)*'; CB I.2, Bernt 1974, Vollmann; Schumann 1950; Raby 1974, 355-62, 494: Two 'Dido' Laments, nr. 235 (CB 100), 236 (*Anna soror*). Tekstweergave naar: Dronke 1992 (Dido's Lament), 431-42, teksteditie naar de versie in de Codex Buranus, met Engelse vertaling: p. 432-5.

Troyes, bijvoorbeeld in *Cligès* 4482: *Ha dolante!* Sayce opperde dat de uitroep misschien verwijst naar een Franse versie van het verhaal of lied.[269]
De klaagzang is gesitueerd in de periode rond het vertrek van Eneas. Het accent ligt eerst op Dido's woede en verontwaardiging over de woordbreuk, de ondankbaarheid en hardvochtigheid van Eneas en de zijnen. In de tweede strofe blikt Dido terug naar de storm, die de Trojanen naar haar rijk bracht. Deze schipbreukelingen, die zij na de val van Troje gastvrij verwelkomde, kwellen haar nu met wrede vijandschap; en ze roept uit:
me miseram! quid feci; Ik ongelukkige! Wat heb ik gedaan?
Dan verspringt haar aandacht naar het heden. De derde strofe begint met een herhaalde Oudfranse uitroep van smart, als Dido ziet dat de zeilen van de Trojaanse schepen gehesen worden en zij beseft dat er geen hoop meer is. Zowel het gebruik van de volkstaal als de herhaling van de jammerklacht benadrukken hier Dido's wanhoop.[270]
3.*Hai dolant, hai dolant iam volant carbasa*
iam nulla spes Didonis de Tyriis colonis[271]
Plangite Sydonii quod in ore gladii deperii
ob amorem Frigii predonis
Ach en wee, ach en wee, hun zeilen vliegen al,
nu heeft Dido geen enkele hoop meer voor de Tyrische kolonisten:
Treurt, Sidoniërs, omdat ik op de zwaardpunt sterven ga
uit liefde voor een Phrygische rover!

In de vierde strofe vergelijkt ze haar gast Eneas met haar vijand, de Numidische koning Iarbas, die haar elk op hun eigen wijze bedreigen. Zichzelf, dorstend naar liefde, vergelijkt ze met haar droge en lege land: nu is de koningin van dorstig Libië verlaten, versmaad, en de Trojaanse gast zoekt in Italië het bruidsbed van Lavinia. In wanhoop roept ze dan uit:
Quid agam misera Dido regnat altera
Heu vixi nimium mors agat cetera
Wat zal ik, ongelukkige, doen? Een andere Dido (namelijk Lavinia) heerst!
Ach, ik heb te intens geleefd - laat de dood de rest doen!

Haar volk bespot haar als een tweede Helena; deze onverdiende hoon verzwaart haar leed:
'Dido se fecit Helenam regina nostra gremio Troianum fovet advenam'
Gravis condicio furiosa ratio si mala perferam pro beneficio
'Dido heeft zichzelf tot een Helena gemaakt,
onze koningin warmt een Trojaanse vreemdeling op haar schoot!'
Een ondraaglijke toestand, de rede is radeloos,
als ik kwaad moet verdragen voor mijn weldoen!

Als Dido de Trojaanse vloot ziet vertrekken, spreekt zij haar zuster Anna aan:
5a.*Anna vides que sit fides deceptoris perfidi*
Fraude ficta me relicta regna fugit Punica
Nil sorori nisi mori soror restat unica

[269]Dronke 1992, 435; Sayce 1992, 145; Bernt 1974; Vollmann. Spanke dateerde het lied rond 1150, Dronke tussen 1130 en 1150.
[270]Cf. Sayce 1992, 145: invoegen van spreektaal in Latijnse tekst als middel tot vocale expressie. Voor het gebruik van uitroep en herhaling in de retorica/poetica, vgl. Faral 1924, 276: Geoffrey van Vinsauf, *Documentum* II, 25 f.: *exclamatio: ex dolore* (vb: Troje) en *conduplicatio: ex dolore, ex amore* (vb: *Aeneis* IV,9: verliefde Dido, herhaling van *Anna soror*).
[271]Naar de tekst van de Codex Buranus en naar Vollmann: *de Tyriis colonis*; vgl. Dronke en CB I.2 Schumann, naar de tekst in de twee handschriften L en M: *ve Tyriis colonis*, wee aan de Tyriërs! Carthago was een handelskolonie van Phoeniciërs uit de stadstaat Tyrus; Sidon was lange tijd de machtigste Phoenicische stad in het Syrische kustgebied.

Anna, zie je, wat de trouw van een trouweloze bedrieger voorstelt?
Onder vals voorwendsel heeft hij mij verlaten en ontvlucht hij het Punische rijk!
Jouw zuster, o enige zuster, rest niets anders dan te sterven.

Eneas vaart uit ondanks het stormachtige winterweer:
5b.*Sevit Scilla nec tranquilla se promittunt equora*
Solvit ratem tempestatem nec abhorret Frigius
Dulcis soror ut quid moror aut quid cessat gladius
Scylla raast en het zeeoppervlak ziet er niet naar uit dat het kalm blijft.
De Phrygiër maakt het schip los en vreest de storm niet!
Lieve zuster, waartoe draal ik nog of waarom talmt het zwaard?

De razende winterstormen en de woelige zee weerspiegelen Dido's innerlijke razernij en wanhoop:
6a.*Fulget sydus Orionis sevit hyemps Aquilonis*
Scilla regnat equore tempestatis tempore
Palinure non secure classem solvis littore
Het sterrenbeeld Orion licht op, de noorderstorm woedt,
Scylla beheerst de zee. In een tijd van storm,
(stuurman) Palinurus, krijg je de vloot niet veilig los van de kust!

Het vertrek van Eneas en de liefdesdood van Dido lopen parallel: het door Eneas losgemaakte schip doorklieft de zee, het door Dido ontblote zwaard (van Eneas) doorboort haar hart:
6b.*Solvit ratem dux Troianus solvat ensem nostra manus*
in iacturam sanguinis Vale flos Kartaginis
Hec Enea fers trophea tanti causa criminis
De Trojaanse bevelhebber maakt het schip los,
laat onze hand het zwaard losmaken,
om het bloed te laten vloeien. Bloem van Carthago, vaarwel!
Jij, Eneas, draagt deze trofee, de oorzaak van zo'n grote misdaad!

In de slotstrofe richt zij zich stervend tot haar ziel:
7.*O dulcis anima vite spes unica*
Flegetontis Acharontis latebras ac tenebras
mox adeas horroris nec pyrous te cyrculus moretur
Eneam sequere nec desere swaves illecebras amoris
Nec dulces nodos Veneris perdideris
sis nostri concia et nuntia doloris
O lieve ziel, mijn enige hoop van leven,
naar het huiveringwekkende verborgen schaduwrijk van Phlegethon en Acheron moge jij spoedig afreizen; laat
de vurige ring (van de brandstapel) je niet tegenhouden! Volg Eneas, en geef Amors zachte verlokkingen niet
op, en verbreek de zoete ketenen van Venus niet:
Wees bewust van mijn smart en de bode van mijn liefdesverdriet!

In het begin van het gedicht wordt, met een vooruitwijzing naar de Punische oorlogen (*O Punica bella*), de centrale paradox van de Dido-episode uit de *Aeneis* verwoord: de slachtoffers van het noodlot (de Trojanen, de latere Romeinen) worden tot de vijanden van hun beschermers (de Puniërs, de Carthagers). Bij Vergilius is de door Aeneas voor zijn 'Rome-missie' in de steek gelaten Dido de grote wraakgodin, die bij haar sterven de goden verzoekt Aeneas een voortijdige dood in de strijd te laten sterven en haar volk oproept haar te wreken, zodat er nooit vrede zal zijn tussen Carthago en Rome (*Aeneis* IV, 600-29). De dichter van CB 100 toont zich vertrouwd met de Dido van Vergilius en Ovidius, maar ontwikkelt haar karakter in een andere richting. Deze Dido zint niet op wraak, ze heeft zelfs mededogen met haar verrader en maakt zich ongerust over zijn veiligheid op zee. De slotstrofe is het verst verwijderd van Vergilius: Dido's enige wens op het moment van sterven is om door de dood

weer met Eneas herenigd te worden, in de onderwereld, in plaats van met haar overleden echtgenoot Sychaeus die hier geen enkele keer genoemd wordt. De Dido van deze slotstrofe is geen aanklaagster, zoals aan het eind van de *Heroides*-brief van Ovidius (CB 99b), maar een 'liefdesmartelares'.[272]

Dido zingt

Het klaaglied bestaat (inclusief de metrische inleiding) uit zeven ongelijkvormige strofen, die merendeels zijn opgebouwd als dubbel-strofen; alleen de derde strofe en de slotstrofe zijn enkelvoudig. De liedvorm is die van een vrije sequens (*lai lyrique*/*Leich*). Het aantal overgeleverde profane stukken in deze liedvorm is klein, zowel in het Latijn als in het Frans en Duits. Wel zijn er literaire verwijzingen naar thema's die in deze vorm werden bezongen. In de *Tristan*-roman van Gottfried von Strassburg speelt Tristan, vermomd als een minstreel, voor zijn geliefde Isôt en voor Gandîn 'den Leich von Didône', een onbekende versie van het lied van Dido. Zoals hier het geval is met de volkstalige Dido-Leich, werd ook de Latijnse Dido-sequens waarschijnlijk door een solo-zanger vertolkt, die zichzelf begeleidde op de harp of de luit.[273] De melodie van het lied is enkel in lijnloze neumen overgeleverd en kan daaruit niet volledig gereconstrueerd worden. In het handschrift uit Benediktbeuern is de hele tekst geneumeerd, ook de metrische eerste strofe. De melodie is in de Codex Buranus niet ingebracht, hoewel neumering wel was gepland, wat blijkt uit het laatste woord *doloris*, waar ruimte is opengelaten voor een lang melisme: '*do--loris*'.[274]

De metrische verzen van Vergilius' klassieke epos waren voor declamatie bedoeld, maar in de Middeleeuwen bracht men in bewogen passages de klassieke hexameters tot zingen. Er zijn 24 Vergilius-handschriften bekend, waar boven bepaalde tekstgedeelten uit de *Aeneis* (vaak later) neumen zijn ingevoegd (10^{e}-12^{e} eeuw). Het betreft in de regel verzen in de directe rede, die beladen zijn met emoties, zoals uitingen van woede en smart. Naast Boek II met het dramatische verslag van de val van Troje is het daarom vooral Boek IV met de tragische Dido-episode, waaruit een aantal passages in de directe rede voor neumering zijn geselecteerd. De volgende vier tekstpassages uit Boek IV zijn in meerdere handschriften van overeenkomende neumenschema's voorzien. In alle passages is Dido aan het woord. In de eerste twee 'redes' richt zij zich verwijtend, smekend en tenslotte woedend tot Aeneas, nadat ze over diens plannen tot vertrek heeft vernomen: de eerste tirade tot Aeneas (v.296-330) en de tweede tirade na zijn antwoord (v.368-78). Het vaakst geneumeerd is Dido's smeekbede aan haar zuster Anna, waarin zij deze verzoekt om naar Aeneas te gaan en hem een laatste gunst te vragen, namelijk om te wachten op gunstige wind en het vertrek uit te stellen (v.424-36). Als alle pogingen om het vertrek te voorkomen of te vertragen hebben gefaald, richt Dido tenslotte het woord tot zichzelf in haar laatste woorden voor haar zelfmoord (v.651-62).[275] Deze gezongen smeekbedes en jammerklachten van Dido uit de *Aeneis* rijgen zich aaneen tot een lange 'Klaagzang van Dido' en het is goed voorstelbaar dat uit deze poëtisch-muzikale traditie van gezongen Vergilius-passages de zelfstandige liedvorm van de *Planctus Didonis* is voortgekomen.

De Troje-gedichten op het ingevoegde dubbelblad: CB 101 en 102

Deze twee lange metrische gedichten over de Trojaanse oorlog zijn in twee kolommen geschreven op het dubbelblad, waar op de achterzijde de Dido-miniatuur is aangebracht. De gedichten hebben

[272]Cf. Dronke 1992, 437 f., die hier verwijst naar Chaucer, die in zijn *Legend of Good Women* boven het Dido-verhaal schreef: '*Incipit legenda Didonis martiris*', hier begint de 'legende' van de martelares Dido.

[273]*Tristan*, ed. Ranke-Krohn, 13347; naar Dronke 1992, 436.

[274]München BSB Clm. 4598, fol. 61^{rv} (zie onder); het laatste woord met het lange slotmelisme is hier als volgt geschreven: '*dolo--ris*'; de metrische beginstrofe bestaat uit twee verzen (hexameters), die een verschillende melodie hebben; zie: Schumann 1950, 324.

[275]Naar Riou 1991. Uit diens inventarisatie blijkt o.a. dat van de 24 bekende Vergilius-handschriften met neumen er 9 afkomstig zijn uit Frankrijk uit de 10^{e}-11^{e} eeuw, uit diezelfde periode 1 hs uit Engeland en 4 (of 3) hss uit Italië; uit het Duitse gebied zijn 10 (of 11) hss afkomstig (waarvan 4 mogelijk uit Oostenrijk), met een concentratie op de latere periode: 5 hss uit de 10^{e}-11^{e} eeuw, 5 hss uit de 12^{e} eeuw. De Vergiliuscodex uit Tegernsee (tweede kwart 11^{e} eeuw) heeft als enig handschrift neumen boven alle vier de Dido-passages: München Clm 18059, fol. 192^{rv}, 193^{v}; neumen boven twee Dido-passages: o.a. de Vergiliuscodex in Klosterneuburg: CCl 742 (eind 12^{e} eeuw): beide met gehistorieerde initialen. Zie Couwenberg 2008, 58-62.

dezelfde vorm: ze zijn opgebouwd uit viervoudig rijmende disticha of dubbel-verzen. Ook inhoudelijk hangen de teksten nauw samen: de dichter van CB 102 heeft voor zijn beschrijving van de val van Troje gebruik gemaakt van de oudere tekst CB 101, en het thema uitgebreid met de omzwervingen van Eneas na de verwoesting van Troje. Beide werken stammen uit Noord-Frankrijk. CB 101 wordt gedateerd rond 1100 of in de vroege 12e eeuw (c.1100-35), omdat het al voor en rond 1150 als model diende voor andere Troje-gedichten, waaronder CB 102.[276]
Het gedicht CB 101, over de val van Troje, genoot een buitengewone en langdurige populariteit. Het was het bekendste en meest verbreide Troje-gedicht binnen de middeleeuws-Latijnse traditie. Het gedicht *Pergama flere volo* heeft de Troje-stof populair gemaakt. Het is niet alleen vaak gekopieerd, het heeft ook model gestaan voor een reeks Troje-gedichten uit de 12e eeuw, die door de vorm en de inhoud van de tekst zijn beïnvloed. De anonieme dichter van CB 101 lijkt zelf vooral Vergilius als bron te hebben gebruikt, naast Ovidius en de *Ilias Latina*. Het gedicht werd in zijn tijd duidelijk als een meesterwerk beschouwd en de compositie vond direct navolging in Troje-gedichten met eenzelfde viervoudig rijmschema (*versus unisoni*). Niet alleen de onbekende dichter van CB 102 (*Fervet Amore Paris*) liet zich door deze tekst inspireren, maar ook Franse dichters van naam: Hugo Primas van Orléans (c.1093-c.1160) voor zijn beschrijving van het verwoeste Troje door een Griekse legeraanvoerder (*Urbs erat illustris*) en magister Petrus van Saintes (c.1145) voor zijn lange gedicht over Troje en Eneas (*Viribus arte minis*).

CB 101: de val van Troje
Pergama flere volo; Pergamon (de burcht van Troje) wil ik bewenen.

CB 101 is een verhalend klaaglied over de val van Troje in metrische verzen. De tekst combineert in circa 40 strofen een samenvatting van de Trojaanse oorlog met een klaagzang van Hecuba en een klacht over Troje.[277]
Na een beschrijving van de gebeurtenissen tot aan de verwoesting van de stad wordt het lot van de beide leidende vrouwen vergeleken: Helena en Hecuba. Terwijl haar ontvoerder Paris oneervol sterft, keert de even schuldige Helena, die door de dichter aangeklaagd wordt als veroorzaakster van alle onheil, ongedeerd en onbestraft in het huwelijk (met Menelaos) terug.[278] De nobele Hecuba echter wordt na de strijd bij de oorlogsbuit gevoegd en door de Grieken schandelijk vernederd. Levensmoe beklaagt ze haar lot en de ondergang van haar stad: *Et planctus inita vociferatur ita*; En in een aangeheven klaagzang roept zij aldus uit ... Ze richt haar aanklacht tot Juno (Gr. Hera), de de Trojanen vijandig gezinde gemalin van Jupiter (Zeus), en smeekt de godin ook haar met het bloedige zwaard te doorboren, zoals Juno met haar hele familie heeft gedaan. Maar iedereen, zelfs het zwaard is haar vergeten. Dan wordt de verwoesting van Troje betreurd: de eens zo rijke en beroemde stad is tegronde gegaan en tot weidegrond voor het vee geworden.
De val van Troje wordt in de *Aeneis* beschreven in boek II en III, als Aeneas tijdens een feestbanket op verzoek van Dido verslag doet van de Trojaanse oorlog. In een terugblik wordt de voorgeschiedenis

[276]Cf. Boutemy 1946; CB Vollmann 1987: 'Wohl 1. Drittel des 12. Jahrhunderts'; Dronke 1992 (Hector), 390: 'and the immensely popular virtuoso epitome of Troy's fall, *Pergama flere volo*, with its lament of Hecuba and lament for the city, is usually dated ca. 1100.'
[277]Gedicht CB 101 draagt in de Carmina Burana geen eigen titel, maar uit de verschillende titels, die het in andere handschriften draagt, komen deze elementen naar voren: o.a. '*Versus de bello troiano*' (Gedicht over de Trojaanse oorlog), '*De Excidio Troiae*' (Over de ondergang van Troje), '*Planctus troiane destructionis*' (Klacht over de verwoesting van Troje), '*Lamentatio Pergame*' (Lamentatie van Pergamon) en '*Planctus Hecube*' (Klaagzang van Hecuba). Cf. CB I.2, 139-160: p. 147-50; CB I.3, 204 f.; Vollmann, Bernt 1974. Zie boven: Fortuna: Hecuba/Troje. CB 101 telt in de kritische editie 45 strofen, in de CB zelf 40 strofen: str. 1-18, 20-32, 34, 36, 35, 37-41, 43. In de CB ontbreken: de eindstrofe van de Helena-aanklacht (19), drie strofen van de Troje-klaagzang (33, 42, 44) en de slotstrofe (45).
[278]In de *Carmina Burana*-versie ontbreken twee strofen (19 en 45: slot) die in andere versies de schuld van Helena aan de ondergang van Troje in een algemener negatief vrouw-beeld plaatsen. Op de aanklacht tegen Helena volgt ook in de CB een moraliserende tussenstrofe:
18. *Rumor de veteri faciet ventura timeri; Cras poterunt fieri turpia sicut heri*
De oude geschiedenissen laten voor de toekomst het ergste vrezen;
morgen al kunnen dezelfde slechte dingen gebeuren als gisteren.

van de zwerftocht van Aeneas geschetst, nadat in boek I de schipbreuk en de landing in Carthago waren beschreven en de gastvrije ontvangst door koningin Dido. In CB 100 beklaagt Dido niet alleen haar eigen lot, maar als vorstin van Carthago ook het toekomstige noodlot van haar stad, in de metrische verzen van de beginstrofe die vooruitwijzen naar de Punische oorlogen met Rome en de verwoesting van Carthago. In die zin reflecteert de grote Klaagzang van Dido de *planctus* van Hecuba in het oudere gedicht CB 101, waarin de koningin van Troje haar eigen ondergang en die van haar stad beklaagt. In beide teksten wordt de edelmoedige en onschuldige, maar door het noodlot gestrafte heldin gecontrasteerd met de schuldige, maar vrijuit gaande Helena.[279]

CB 102: Troje en Eneas
Fervet amore Paris; Paris gloeit van liefde

Het volgende metrische gedicht, dat als titel draagt '*Item Aliud. Versus.*', sluit in vorm en inhoud op het voorafgaande gedicht aan. De tekst geeft in 29 strofen een samenvatting van de strijd om Troje en de zwerftocht van Eneas, beginnend met de roof van Helena door Paris en eindigend met Eneas' overwinning op Turnus in Italië en zijn huwelijk met Lavinia, de dochter van de koning van Latium.[280] De eerste strofe noemt de Trojaan Paris als de veroorzaker van Trojes ondergang, omdat hij gedreven door zijn liefdesverlangen de gehuwde Griekse Helena schaakt en daarmee de strijd in gang zet. De eerste helft van het gedicht verhaalt dan over de Trojaanse oorlog en is ten dele gebaseerd op de tekst van CB 101. Na de brand ligt de eens zo bloeiende stad er verwoest en verwilderd bij, in de slotwoorden van strofe 16: *nunc rubus ante rosa*; nu een doornstruik, voorheen een roos.
Het verhaal vervolgt met de ontsnapping van Eneas aan het vuur van Troje en zijn omzwervingen over zee, vertrouwend op zijn sterke vloot (*firma classe ratus*):
18.*Tellus fatalis peti(tur) navalibus alis*
Obviat ira salis turbine peste malis
Het land van bestemming wordt gezocht door de vleugels van de schepen;
de woede van de zee verspert hem de weg met wervelwind, dood en verderf.

Drie strofen lang (19-21) woeden dan de zeestormen over de Trojaanse schepen, met hoge golven, spattend schuim, huilende winden en razende orkanen, die de schepen stuurloos maken. In de meeste versies van het gedicht brengt de loop van zijn lotsbestemming Eneas met zijn schepen nu naar het beloofde rijk, dat hij na een tweekamp met Turnus bemachtigt. De vrede keert weer en de gezegende winnaar huwt de koningsdochter Lavinia.
In de Carmina Burana echter volgen op de zeestormen twee strofen, die de Dido-episode in het verhaal inbrengen op de daartoe geëigende plaats. Deze twee strofen (22-23) zijn unica; een ander handschrift vermeldt op deze plaats Dido in een halve strofe. Schumann, die de twee strofen als 'onecht' uit de tekst van de kritische editie verwijderde, meende dat deze toevoeging was ontstaan 'omdat men aanstoot nam aan het overslaan van de Dido-episode'.[281] Het Dido-verhaal wordt als volgt samengevat:

---

[279]Behalve in de Troje-gedichten worden Dido, Hecuba en Helena ook nog samen genoemd in de Duitse strofe van een liefdeslied (CB 155), als voorbeelden van klassieke schoonheid. De Duitse strofe prijst de geliefde door vergelijking met vier vrouwen uit de antieke Trojestof en drie vrouwen met middeleeuwse namen: Ze is mooier dan vrouwe Dido, Helena, Pallas, Ecuba; ze is beminnelijker dan vrouwe Isabel, vrolijker dan Gaudile, rijker aan deugden dan Baldine.

[280]Het metrische gedicht CB 102 telt in de Codex Buranus 29 strofen, 2 meer dan in de door Schumann gereconstrueerde tekst in de kritische editie; de unieke Dido-strofen 22 en 23 zijn daar als str. 21^{bc} in het kritisch apparaat opgenomen (p. 165). De tekst is in variërende lengte uit 13 handschriften bekend en draagt daar titels als: '*Item de excidio troie*', '*Versus de Troia*', '*De Troia*'. Cf. CB I.2, 160-5; Vollmann 1987.

[281]CB I.2, 162, 165: str.21^{bc}. In een handschrift in Berlijn (SB Theol.lat.oct.94), uit Hautmont (Henegouwen), gedateerd in de tweede helft van de 12^{e} eeuw, staat hier de volgende strofe (Schumann: str. 21^{d}):
Dido relicta
perit fugit ille petit Styga querit
Italiam reperit bella secunda gerit
De achtergebleven Dido komt om; hij vlucht, hij bezoekt de Onderwereld;

22.*Dux errat pelago rotat illum mortis imago*
Obvia Kartago dat loca certa vago
De aanvoerder dwaalt over zee, het beeld van de dood draait hem rond.
Het opdoemende Carthago biedt de zwerver een vaste plaats.

23.*Didonem cecat furor et se crimine fecat*
Se feriendo necat dux fugit alta secat
Hartstocht (razernij) verblindt Dido en zij besmeurt zich door een misdaad;
Ze doodt zichzelf door zich te doorboren;
De aanvoerder vlucht en doorklieft de hoge zee.

Met CB 102 eindigt de kleine subgroep met antieke verhaalstof over Troje en Eneas, toegespitst op de tragische liefdesepisode met Dido. Het liefdesdrama wordt in deze verzen drastisch ingekort en weinig fijngevoelig aangeduid, wat in overeenstemming is met het type gedicht, een wat schoolse samenvatting van een algemeen bekend verhaal. In deze verhaallijn is de Dido-episode slechts 'oponthoud' op de door het lot voor Eneas bepaalde route van Troje naar Rome. Maar de invoeging van de Dido-episode op zich is opvallend in het licht van de verdere overlevering van de tekst. In ieder geval zorgen deze twee Dido-strofen ervoor dat het gedicht thematisch aansluit bij de eerdere Dido-groep CB 98-100 en bij de op deze tekst volgende afbeelding van de Dido-episode, op de keerzijde van deze tekstpagina. De verzen van strofe 23 zouden in hun beknoptheid zelfs heel goed als bijschriften bij de dubbel-afbeelding kunnen dienen.

Relatie tussen teksten en afbeelding

Zowel de teksten van de Dido-groep als de dubbel-afbeelding hebben de liefdesgeschiedenis tot onderwerp, die van alle romances uit de klassieke Oudheid in de Middeleeuwen het meest tot de verbeelding heeft gesproken: de liefdesepisode van Aeneas en Dido. Lied CB 98 bezingt hun liefdesverbond, maar de andere twee liederen en ook de miniatuur concentreren zich op het tragische slot van het liefdesverhaal: het vertrek van Aeneas, het liefdesleed en de zelfmoord van Dido. De dichters van deze klaagliederen vertellen niet in de eerste plaats een verhaal, maar interpreteren en bewerken een algemeen bekend verhaalgegeven op eigen wijze en plaatsen daarbij het uiten van gevoelens van liefde en leed door de hoofdpersonen op de voorgrond, terwijl het verhaal eromheen slechts impliciet wordt aangeduid. De illustrerende miniatuur is verhalend van karakter en beeldt de stof uit in een aantal scènes, die expliciet weergeven waar de teksten alleen naar verwijzen. Zo vult de afbeelding de liedteksten aan, beeldt de context uit waarin deze bezongen gevoelens hun plaats hebben. In feite is de dubbel-afbeelding een samenvatting van het verhaal in beeldvorm, waarin de emoties van de hoofdpersonen en hun dialogen voornamelijk via gebaren en houdingen weergegeven kunnen worden.

Het strofenlied CB 99
De liedtekst combineert een samenvatting van het verhaal met een klaagzang van Dido, die deels is geïnspireerd door de grote Dido-klacht CB 100. De dichter vertelt in strofe 5 dat de verliefde Dido hevig geschokt reageert wanneer ze hoort dat Eneas op bevel van de goden naar Italië zal vertrekken. In de strofen 6 en 7 volgt dan de rede van Dido tot Eneas, in de vorm van een aanklacht. Deze scène wordt in de miniatuur linksboven afgebeeld: de dialoog tussen Dido en Aeneas buiten de poort, waarbij Aeneas uitleg geeft en Dido geschokt haar rechterhand op haar borst (haar hart) legt. Bij dit

---

Hij zoekt en vindt Italië weer en voert een tweede oorlog.
In twee samenhangende handschriften in Cambridge (CCColl.450) en Oxford (Bodl.lat.misc.D.15, 13^{e} eeuw), die beide ook CB 101 bevatten, staat in plaats van str.21 (Schumann: str. 21^{a}):
Fortune talus iacit hunc iacet obruta malus
Sevit aquosa palus est procul inde salus
De dobbelsteen van Fortuna werpt deze man neer, en de neergehaalde mast ligt erbij;
De waterrijke zee gaat tekeer; het heil is ver daarvan verwijderd.

gesprek lijkt haar zuster Anna, die achter haar staat, Dido te ondersteunen. In strofe 8 richt Dido het woord tot Anna, wanneer zij het vertrek van de Trojaanse vloot hoort (en ziet) en besluit met een verwijzing naar 'sterven van verdriet' als de wreedste dood. Deze scène wordt in de miniatuur uitgebeeld door de figurengroep van Dido, die tussen Anna en een dienares vanuit de open uitkijktoren van het paleis neerkijkt op het panorama beneden hen in de haven van Carthago. Zij vertrouwt haar zuster toe: 'Anna, allerliefste zus, wat hoor ik? Reeds vliegen de zeilen in de wind van de nabije rotsen vandaan!' Onderaan rechts zien we inderdaad het schip van Eneas wegvaren, met een van de twee zeilen al gehesen in de wind, die ook de zee woest doet golven. Het schip ligt nu nog naar de 'nabije rotsen' gekeerd, maar zal spoedig zee kiezen. De twee scènes die direct aan het vertrek voorafgaan, Eneas' vlootschouw en Anna's interventie, komen in het lied niet voor. Het gedicht is hier beknopter dan de afbeelding. Dan gaat de dichter over naar de dramatische slotscène. Dido wordt versmaad en verlaten voor het door de goden gewenste huwelijk met Lavinia. Anna wordt door Dido ijlings weggestuurd naar de tovenares (*maga*), die zogenaamd het brandoffer moet uitvoeren om Eneas te bezweren. Zo kan Dido in eenzaamheid haar liefdesdood voltrekken met Eneas' achtergebleven zwaard. De tiende strofe begint met de laatste woorden van Dido: 'O zwaard, doorboor mij en beëindig mijn zuchten!' en eindigt met een moraal: Ongelukkige verliefden, vreest een dergelijk lot! In het gedicht doorsteekt Dido zich met het zwaard, op de afbeelding stort zij zich tegelijkertijd in het in de paleishof ontstoken offervuur. De tweede helft van het lied wordt gevormd door de rouwklacht van Eneas om Dido, een eigen interpretatie van de middeleeuwse dichter. Op de miniatuur is Eneas getuige van Dido's dood: vanaf het achterdek van zijn schip kijkt hij terug naar de zelfmoordscène op de hoge muren van Carthago. Het in de marge toegevoegde 'grafschrift' van Dido uit Ovidius' *Heroides* vormt hier een passend besluit: Dido slaat de hand aan zichzelf, maar met zijn zwaard en vanwege zijn ontrouw.

De grote Dido-klacht CB 100

De *Planctus Didonis* legt alle accent op het uiten van gevoelens en verwijst slechts af en toe naar het achterliggende verhaal. In de derde strofe ziet Dido de Trojaanse schepen vertrekken en klaagt: 'Ach en wee, hun zeilen vliegen al, nu is Dido's hoop vervlogen... beklaag mij dat ik door het zwaard de dood vind uit liefde voor een Phrygische rover!' Zij richt zich vervolgens tot haar zuster: 'Anna, zie je... hij onvlucht mijn land met een vals voorwendsel... er blijft voor je zus niets anders over dan te sterven.' Dan volgt een beschrijving van de razende winterstormen en de woelige zee, die haar innerlijke razernij weerspiegelen en de naderende dood aankondigen. Eneas zeilt uit ondanks het woeste weer en de hoge golven, die in de miniatuur met groene golflijnen zijn weergegeven. Dido waarschuwt de stuurman Palinurus, dat het bij stormachtig weer niet veilig is om met de vloot uit te varen en de kust te verlaten. Mogelijk is dit een reflectie van de tussenscène bij Vergilius, waar Dido haar zuster smeekt aan Aeneas te vragen om beter weer af te wachten (keer op keer, tevergeefs). Deze scène speelt zich op de miniatuur af in de twee roeibootjes tussen de wal en het schip. Palinurus is afgebeeld als een man met een ringbaard, zittend aan het roer op het achterdek van het schip, omgeven door een groepje baardloze mannen aan wie hij bevelen geeft. Het vertrek van Eneas en de zelfmoord van Dido lopen zowel in het lied als in de afbeelding parallel: terwijl het door Eneas losgemaakte schip de golven van de zee doorklieft, doorsteekt het door Dido ontblote zwaard (van Eneas) haar hart om het bloed te laten golven en zij roept uit (str.6b): 'Vaarwel, bloem van Carthago! Jij, Eneas, draagt deze trofee, jij die de oorzaak van zo'n grote misdaad bent!' Op de miniatuur doorboort Dido met het zwaard haar borst (haar hart) en stroomt het bloed uit de wonden aan de voor- en achterzijde van haar bovenlichaam in rode golflijnen over de zwaardrand naar beneden. Maar op de afbeelding vlammen daarbij ook nog rode vuurtongen uit de door Dido ontstoken brandstapel omhoog, als zij zich van de kantelen van de paleismuur naar beneden in het vuur werpt. Het element van het vuur bij de zelfmoord van Dido wordt niet genoemd in de liedteksten en moet aan een andere, verhalende, bron ontleend zijn.

De Dido-verzen van CB 102

Het metrische gedicht over Troje en Eneas bevat een alleen in de Carmina Burana voorkomende Dido-strofe (str.23), die strofe 6b van de grote Dido-klacht CB 100 reflecteert. Ook hier verlopen de zelfmoord van Dido en het vertrek van Eneas parallel, wat goed aansluit bij de weergave van deze twee scènes boven elkaar in de op dit gedicht volgende dubbel-afbeelding. De twee verzen vatten het

drama van de liedgroep en de voorstelling zeer beknopt en kernachtig samen. Door hartstocht verblind brengt Dido zichzelf de doodssteek toe; Eneas vlucht en doorklieft de hoge golven.

Niet alle details van de afbeelding zijn terug te vinden in de liedteksten, maar woord en beeld spreken elkaar ook niet tegen. Zowel de teksten als de afbeelding gaan terug op hetzelfde verhaal en komen uit dezelfde traditie voort. De teksten en de afbeelding komen overeen in hun accent op het dramatische hoogtepunt van het verhaal, de zelfmoord van Dido en het vertrek van Aeneas, en benadrukken daarbij de winterse stormen en de woelige zee als reflecties van Dido's innerlijk en het onheil dat zich voltrekt. De gedichten en de afbeelding zijn complementair, ze vullen elkaar aan maar zijn in wezen onafhankelijk van elkaar. De afbeelding laat meer van het verhaal zien dan de liederen meedelen. Afleidende tussenscènes, zoals de boodschappen die Anna tevergeefs aan Aeneas overbrengt, worden door de lieddichters terzijde gelaten. Ook de bijfiguren worden verder niet in de tekst genoemd, met uitzondering van Palinurus de stuurman, die een keer door Dido wordt aangeroepen in CB 100. De in de lyrische teksten ontbrekende details van de narratieve afbeelding zijn waarschijnlijk ontleend aan verhalende versies van de geschiedenis van Aeneas en met name de Dido-episode. De scène met Anna als tussenpersoon komt al in de *Aeneis* van Vergilius voor, maar de slotscène van Dido's zelfmoord is daar anders uitgewerkt. In Vergilius' versie doodt Dido zichzelf met het zwaard van Aeneas, nadat ze boven op de brandstapel voor het offervuur is geklommen, maar het vuur is nog niet ontstoken. De opvallende weergave van Dido's zelfmoord met zwaard en vuur moet uit een andere, middeleeuwse versie van het Aeneas-verhaal stammen.

Dido's rol in de aansluitende liefdesklachten

Dido als liefdesheldin

Vergilius wijst in boek 4 van de *Aeneis* steeds al vooruit naar Dido's sterven van liefde aan het slot, door middel van symbolische liefdeskwellingen: haar door verliefdheid gewonde hart en door opvlammend liefdesvuur verteerde lichaam. Deze figuurlijke verwijzingen worden uiteindelijk werkelijkheid door Dido's zelfmoord: zij doorsteekt haar hart met haar minnaars zwaard, op een brandstapel voor een ritueel offervuur.
Zo opent boek 4 al met de regels:
1.*At regina gravi iamdudum saucia cura*
vulnus alit venis et caeco carpitur igni
Maar de vorstin is allang gewond door zware verliefdheid,
zij voedt een wond in haar hart en wordt verteerd door onzichtbaar vuur

De verliefde en liefdeszieke Dido vormde een inspiratiebron voor de middeleeuwse liefdesdichters, zoals uit diverse carmina blijkt. Verwijzingen naar Dido's liefdeskwellingen komen uiteraard vooral in de liefdesklachten voor, de liedgroep die op de Dido-miniatuur aansluit.

CB 103: EIA Dolor

Voor de tussenvoeging van de Trojegedichten CB 101 en 102 volgde liefdeslied CB 103 direct op de Dido-klaagzang CB 100, met de titel '*Item aliud*'. Het lied, dat klagend inzet met *Eia dolor* (Ach, smart!) sluit in vorm en inhoud op de klaagzang van Dido aan: het is eveneens een liefdesklacht in de vorm van een *lai lyrique* of *sequentia*, nu uitgesproken door een man. In de eerste strofe vergelijkt hij zijn klacht met de zang van een stervende zwaan, zoals Dido deed in de beginregels van haar afscheidsbrief aan Eneas, in Ovidius' *Heroides*.[282] Het motief van de 'zwanezang' opent ook lied CB 116.
De versmade minnaar van CB 103 bezingt zijn liefdesleed in een reeks conventionele beelden, die deels ook in de Dido-klacht gebruikt zijn: hij is de liefdesdood nabij en hoopt op verlossing, hij wordt

[282]CB 103: unicum, fol. 77^{v}-78^{v}. Ovidius, *Heroides* VII,1 f.; vgl. *Fasti* II,108-10. Ook de oudst bekende wereldlijke sequens is een 'zwanezang': de wijd verbreide *Planctus cygni* (*Analecta Hymnica* 7, nr 230, p. 253); geparodieerd in CB 130: de 'klacht van de gebraden zwaan'. Cf. CB I.2; Vollmann 1987.

verbrand door het onblusbare liefdesvuur van Venus, hij is verwond door de liefdespijlen van Amor en verzucht:
7b. *mors michi melior quam vita longior*
beter is het voor mij om te sterven dan om nog langer te leven ...

Maar zijn lied is een pathetische smeekbede tot zijn geliefde, niet de inleiding tot een echte liefdesdood zoals bij Dido. Hij vergelijkt zijn beminde met de schone Helena en zichzelf met haar succesvolle verleider Paris[283]:
5.*Virgo par Tindaridi tuo fave Paridi*
rosa prati floridi nil repugnes Cipridi
Meisje, de Tyndareus-dochter (Helena) gelijk, wees jouw Paris terwille!
Jij, roos van de bloemenweide, verzet je in niets tegen Venus.

De liefdeskwellingen
Ook in de op CB 103 volgende liefdesklachten keren de topoi van de kwellingen van het liefdesleed en onvervulde verlangen steeds weer terug: de dichters worden verteerd door het verzengende liefdesvuur (CB 104), zijn gevangen in de ketenen van Venus en doorboord door de gouden liefdespijl (CB 106), worden gemarteld op het rad van Venus, verstikt in haar vlammen en door haar schot gedood (CB 107). In CB 111 wordt de smart de gezel van de liefde genoemd:[284]
O Comes amoris dolor cuius mala male solor
O smart, gezel van Amor, tegen wiens kwellingen ik moeilijk troost kan bieden.

In de liefdesklachten CB 113 en 114 wordt Dido's liefdespassie met een enkele zinsnede opgeroepen. In de *Aeneis* (IV,23) bekent Dido haar gevoelens voor Aeneas aan haar zuster Anna met de woorden: *agnosco veteris vestigia flammae*; van het vroegere vuur herken ik de sporen. Zo ervaart ook de dichter van CB 113 de tekenen van een nieuwe liefde op dezelfde wijze:[285]
2(5)*Agnosco vestigia rursus flamme veteris*
planctus et suspiria nove signa Veneris
a, que manent tristia amantes pre ceteris
Ik herken de sporen van het oude vuur weer,
Klagen en zuchten zijn de tekenen van een nieuwe liefde:
Ach, wat een verdriet staat de geliefden meer dan alle anderen te wachten!

In het Didolied CB 99 klaagt Dido bij het vertrek van Eneas tot haar zuster Anna (str.8), daarbij zinspelend op haar naderende dood: *misera mors est asperrima*; de dood van een ongelukkige is het allerwreedst! Met dit beeld voor ogen richt in CB 114 een minnaar zich tot zijn onwillige geliefde met de volgende smeekbede (str.3(2),5):[286]
o tu virgo pulcherrima si non audis me miserum michi mors est asperrima
O allermooiste meisje, als je mij ongelukkige niet verhoort, dan sterf ik een vreselijke dood!
Zo speelt Dido niet alleen de hoofdrol in de aan haar gewijde liedgroep voor de miniatuur, maar waart haar geest ook door het liefdesleed dat in de daarop volgende liederen wordt beklaagd. De figuurlijke wonden die de liefde toebrengt, het bloedende hart en het verzengende vuur, worden bij Dido's

[283]Vgl. Troje-gedicht CB 102, str.2, waar de succesvolle verleiding van Helena door Paris negatief wordt geduid als aanleiding tot de Trojaanse oorlog. In de liefdesliederen daarentegen wordt Paris aangehaald als hartstochtelijke en succesvolle minnaar, terwijl Paris en Helena als het ultieme liefdespaar gelden: CB 65, str.3b: *Fautor sis Paris Veneris agonis*; wees mijn beschermheer, Paris, in de Venusstrijd!; CB 142, str.3: *si tu esses Helena vellem esse Paris; tamen potest fieri noster amor talis*; Als jij Helena was, wou ik Paris zijn, en dan kan onze liefde ook zo zijn!; CB 143, str.3: *simus iussus Cypridis, gloriantes et letantes, pares esse Paridis*; Laten wij, zoals Cypris (Venus) beveelt, triomfantelijk en vrolijk zijn, gelijk Paris! Cf. CB Bernt 1974.
[284]Op deze plaats in de collectie is slechts het begin en einde van dit lied overgeleverd, die hier samen een zelfstandig gedicht vormen; het hele lied is als toevoeging opgetekend in de CB-Fragmenta 4660a fol. I^{v}: CB 8*, door een iets jongere hand, met neumen. Cf. CB Vollmann 1987.
[285]Naar Walsh 1993, nr 35 (1976: nr 11); cf. CB Vollmann 1987.
[286]Naar CB Vollmann 1987.

zelfmoord in de meest letterlijke zin voltrokken. Haar dood laat de ultieme consequentie van de hartstocht zien, de zelfopoffering uit (onbeantwoorde) liefde. Op deze plaats in de verzameling fungeert zij als slachtoffer en martelares van de liefde, als patrones van de ongelukkig verliefden, als toonbeeld en schrikbeeld tegelijk van de kwellingen van de liefdespassie.

Overlevering en herkomst van de Dido-groep

De Dido-liederen

De twee verhalende Dido-liederen CB 98 en 99 zijn alleen uit de Codex Buranus bekend, de Dido-klacht CB 100 daarnaast uit nog twee bronnen, in beide gevallen als latere bladvulling. Hoewel de Latijnse Dido-klaagzang *O Decus* waarschijnlijk (voor 1150) in het Franse taalgebied werd gecomponeerd, is de tekst overgeleverd in drie 13e-eeuwse handschriften van Zuid-Duitse herkomst. Behalve in de Codex Buranus is het lied nog opgetekend in een handschrift in Linz, afkomstig uit het Oostenrijkse klooster Garsten (eerste helft 13e eeuw), en in een geestelijke verzamelcodex die (evenals de Carmina Burana) uit Benediktbeuern naar München kwam. De liedtekst, voorzien van neumen, werd mogelijk rond of na mid 13e eeuw toegevoegd op een leeg voorblad (fol. 61r) van een tekstdeel uit de eerste helft van de 13e eeuw (van westelijke herkomst), met de *Aurora* van Petrus van Riga (†1209), een moreel-allegorische uitleg van episodes uit de historische bijbelboeken. Op de verso-zijde bevond zich al een pentekening van twee antiek geklede krijgsheren (c.1240?) en de liedtekst werd op de ruimte tussen deze figuren voortgezet. Schumann duidde de figuren als Iarbas en Aeneas, maar zij lijken eerder bedoeld als bijbelse veldheren bij de *Aurora*-tekst. Het is mogelijk dat degene die de Didoklacht hier invoegde deze 'antieke' helden wel met Eneas associeerde.[287]

De Troje-gedichten

De tekst van *Pergama flere volo* is in minstens 67 handschriften overgeleverd, daterend van de 12e tot de 15e eeuw.[288] De vroegste, 12e-eeuwse, overlevering van gedicht CB 101 wijst op het Noord-Franse gebied als plaats van ontstaan. Het Troje-gedicht werd snel populair en kende in de 12e eeuw al een wijdere verbreiding, opvallend genoeg voornamelijk naar het Zuid-Duitse gebied: handschriften uit Schäftlarn in Zuid-Beieren, uit Einsiedeln in de Zwitserse Alpen en een verzamelhandschrift in Zürich (eind 12e eeuw), van de hand van een Alemannisch-Duitse clericus die vermoedelijk in Frankrijk gestudeerd had. Deze laatste mogelijkheid laat een manier zien waarop gedichten van Franse auteurs naar het Duitse gebied verspreid konden raken. De tekst van de handschriften in Einsiedeln en Zürich is verwant aan die van de Carmina Burana; het handschrift uit Schäftlarn bevat ook CB 11 (*Versus de Nummo*), het handschrift in Zürich bevat naast CB 11 ook nog CB 191 (Biecht van de Archipoeta) en tal van spreuken. De 13e-eeuwse overlevering van CB 101 bestaat naast de Codex Buranus uit een handschrift in Bern en een in Wenen, van onbekende herkomst, maar verder voornamelijk uit handschriften van Noord-Franse, Noord-Duitse en vooral Engelse herkomst.
Het tweede gedicht, CB 102, geeft een zeer beknopte samenvatting van zowel de val van Troje als de omzwervingen van Eneas. De tekst van *Fervet amore Paris* is in 13 handschriften overgeleverd, in 6 hiervan in combinatie met CB 101.[289] Een van de vroegste handschriften met dit gedicht wordt gedateerd in de tweede helft van de 12e eeuw en is afkomstig uit het klooster Hautmont in Henegouwen. Ook andere vroege tekstgetuigen voor CB 102 stammen uit het Noord-Franse gebied. Het aantal en ook de inhoud van de strofen varieert. In sommige bronnen eindigt de tekst met strofe 17, na de ontsnapping per schip uit het brandende Troje. Het tweede deel van het gedicht met de zwerftocht van

[287]Hs L: uit Benedictijnerklooster Garsten, ten zuiden van Steyr (Oö): Linz, Studienbibl. CCIII 6, fol. 1r/60v); hs M: uit Benediktbeuern: München BSB Clm 4598, fol. 61rv: tekst met neumen, slot (str. 6b en 7) op verso-zijde tussen en onder twee figuren in pentekening gevoegd, aan bovenrand ongerelateerde verzen door een latere hand (Benediktbeuern, tweede helft 13e eeuw). Dronke 1992 (1986), 431 f., n.2, citeert B. Bischoff in brief: L: s.XIII1 en M: s.XII3/4; Glauche 1994 (BSB München), dateert M in 13e eeuw: Petrus Riga: westelijk, eerste helft 13e eeuw, Nachträge: Benediktbeuern, tweede helft 13e eeuw. Diemer 1987-2, 64-6, afb. 17: dateren pentekening c.1240.
[288]Overlevering: CB I.2 Schumann (1941), 141-4, CB I.3 Bischoff (1970), 204 f.
[289]Cf. CB I.2 Schumann (1941) p. 142, 146, 162.

Eneas loopt in de verschillende tekstversies zeer uiteen. Alleen in de Carmina Burana en in het Hautmont-handschrift zijn, onderling verschillende, Dido-strofen opgenomen. Uit dit alles blijkt een levendig 'gebruik' van de tekst en een continu proces van aanpassing aan nieuwe omstandigheden. Uit de overlevering blijkt dat CB 102, evenals de andere navolgingen van CB 101, rond 1150 in Noord-Frankrijk moet zijn ontstaan.

De tekstgroep CB 97-102 getuigt van de geliefdheid van de antieke verhaalstof in de Middeleeuwen en van de eigentijdse bewerking van die epische stof in samenvattende versies in dichtvorm. Het populairste antieke verhaal was de *Aeneis* van Vergilius, waaruit diverse episoden werden geselecteerd: de Trojaanse oorlog, de val van Troje, de zwerftocht van Aeneas, zijn verblijf bij Dido, zijn aankomst in Italië. Dergelijke poëtische samenvattingen waren zeer geëigend als schoolstof en de vroegste middeleeuws-Latijnse Troje-gedichten, ontstaan ca. 1050-1150, lijken dan ook het werk van *magistri* aan de Noord-Franse kathedraalscholen: Godfried van Reims (drie gedichten), Baudri van Bourgueil (brief van Helena aan Paris), Hugo Primas van Orléans (*Urbs erat illustris*) en Petrus van Saintes (*Viribus arte minis*). Omdat de anoniem overgeleverde Troje-klacht CB 101 (*Pergama flere volo*) door de twee laatstgenoemde auteurs als voorbeeld is gebruikt voor hun Troje-gedichten, neemt men aan dat ook hun model, dat rond 1100-35 wordt gedateerd, binnen deze Noord-Franse traditie is ontstaan. Datzelfde geldt voor het eveneens anoniem overgeleverde gedicht CB 102 (*Fervet amore Paris*) dat behoort tot de groep navolgingen van *Pergama flere volo* van rond 1150 en nauwe samenhang vertoont met het gedicht van Petrus van Saintes, dat eveneens over Troje en Eneas handelt.[290] De vroegste overlevering van beide gedichten wijst ook naar Noord-Frankrijk als plaats van ontstaan. Deze overlevering omvat echter voor de 12e eeuw als tekstgetuigen van het populaire gedicht CB 101 ook al handschriften uit het Zuid-Duitse gebied (Zuid-Beieren, Zwitserland) en voor de 13e eeuw naast de Carmina Burana een handschrift in Bern en een in Wenen, beide echter van onbekende herkomst. Voor CB 102 is de Codex Buranus de vroegste tekstgetuige uit het Zuid-Duitse gebied. Het Apollonius-gedicht (CB 97) en de groep Dido-liederen (CB 98-100) behoren tot dezelfde 12e-eeuwse traditie van samenvattende bewerkingen van antieke verhaalstof. De Buraanse versie van het Apollonius-gedicht is een unicum van onbekende herkomst en datering, maar de corrupte tekst kan op een lange overleveringsketen wijzen. In de drie Dido-gedichten is de dramatische Dido-episode uit het Aeneas-verhaal geïsoleerd en door de middeleeuwse dichter tot uitgangspunt genomen voor een lyrische bewerking. Het thema van Dido's liefde voor Aeneas is in de drie liederen zeer verschillend uitgewerkt: het gelukkige liefdespaar in de '*lai/Leich*' CB 98, de tragische afloop van het liefdesverhaal in het strofenlied CB 99 en tenslotte Dido's smartelijke liefdesklacht in de aangrijpende '*lai lyrique*' CB 100. Dat ook dit lied in het Noord-Franse gebied is gecomponeerd is af te leiden uit het gebruik van de Oudfranse uitroep van smart '*hai dolant*'. Het lied ontstond waarschijnlijk tussen 1130 en 1150 en vond al snel zijn weg naar het Zuid-Duitse gebied, waar het (als enige tekstgetuigen) in drie handschriften uit de 13e eeuw is overgeleverd: behalve in de Carmina Burana in een handschrift uit Garsten (Oostenrijk) en uit Benediktbeuern (Zuid-Beieren). De grote Dido-klaagzang CB 100 heeft navolging gekregen in de Dido-klacht *Anna soror*, die enkel bekend is uit een Engels handschrift van begin van 13e eeuw, maar volgens Dronke door een Noord-Franse dichter in de late 12e eeuw werd gecomponeerd. De twee andere Dido-gedichten in de Codex Buranus zijn unica. Het eerste deel van het verhalende strofenlied CB 99 bevat eveneens ontleningen aan de Didoklacht CB 100. Lied CB 98, dat Dido's liefde voor Eneas bezingt, dateert uit de 12e eeuw en is volgens Dronke mogelijk van Duitse herkomst.

Dido in de Carmina Burana

In veel handschriften worden diverse Troje-gedichten tot een samenhangende groep aaneengesmeed (zoals hier CB 101 en 102), maar de keuze voor een groep rond de tragische liefdesheldin Dido is uniek voor de Codex Buranus. Deze keuze wordt nog extra geaccentueerd door de bijbehorende miniatuur.

De in twee kolommen in versvorm geschreven metrische gedichten CB 101, over de val van Troje, en CB 102, over Troje en Eneas, lijken samen te zijn overgenomen uit een andere context dan de voorafgaande Dido-liederen, die doorlopend geschreven zijn. Pas tijdens het schrijfproces heeft men

[290]Cf. Raby 1974, 479; Stohlmann 1968, 150, 212-4; Eisenhut 1983, 3; CB Vollmann 1987, 1080 f.

besloten deze twee lange Troje-gedichten (die misschien niet eerder beschikbaar waren) op deze plaats in de liedverzameling op te nemen. Daartoe werd een dubbelblad ingevoegd, na de Dido-liederen en voor de overige (liefdes)klachten. Troje-gedicht CB 101 geeft de voorgeschiedenis van het Eneas-verhaal en sluit met zijn klacht van Hecuba en klacht op Troje mooi aan bij de Dido-klacht CB 100. Het verhalende gedicht over Troje en Eneas CB 102 verschaft het kader voor de Dido-episode en vormt met zijn unieke Dido-strofen de verbinding naar de dubbel-afbeelding met de dood van Dido en het vertrek van Aeneas. Waarschijnlijk kwam het model voor deze illustratie eveneens pas tijdens het schrijfproces in beeld, want men had het begin van de op de Dido-gedichten volgende liefdesklacht CB 103, *Eia dolor*, reeds aansluitend onder het slot van de Dido-klacht CB 100 geschreven en daarmee de Dido-groep afgesloten. Door het invoegen van het dubbelblad op deze plaats konden de samenstellers zowel de twee beroemde Troje-gedichten als de Dido-miniatuur opnemen, waarbij het begin van CB 103 werd gewist en doorgeschoven naar de resterende ruimte onder de miniatuur op de achterzijde van het bifolium.
Het lijkt mij niet waarschijnlijk dat het voorbeeld voor de Dido-miniatuur samen met de teksten van CB 101 en 102 uit één bron is overgenomen; in CB 101 komt Dido niet voor en de twee Dido-strofen in CB 102 zijn te summier voor uitbeelding. De illustratie van het Dido-verhaal moet uit een andere samenhang afkomstig zijn, waarbij een verhalende bron het meest voor de hand ligt. Een andere mogelijkheid is een modelboek voor monumentale afbeeldingen (muurschilderingen, tapijten), met beeldcycli van alom bekende en geliefde verhalen. De meest essentiële en meest dramatische episodes van deze verhalen werden zelfstandig uitgebeeld, zoals ze ook afzonderlijk werden bezongen in liederen. Op deze wijze hebben ook de thema's 'het liefdesgeluk van Dido en Eneas' (CB 98), 'Dido's liefdesleed en liefdesdood' (CB 99) en 'Dido's liefdesklacht' (CB 100) zich losgezongen uit de Dido-episode van het Aeneas-verhaal. Uiteindelijk is de keuze en weergave van de scènes wel gebaseerd op een bepaalde versie van het verhaal, hier in het bijzonder voor de details van Dido's zelfmoord, die nogal variëren in de verschillende versies van het verhaal van Dido en Aeneas. De weergave in de afbeelding concentreert zich rond Dido's liefdesdood (zelfmoord door zwaard en vuur) en de oorzaak van haar leed, de directe aanleiding tot haar sterven (het vertrek van haar geliefde Aeneas). Dezelfde accenten zijn te vinden in de Dido-liederen CB 99 en 100. Het Latijnse lyriekgenre van Dido's klaagzang heeft zijn oorsprong in Frankrijk, evenals de Troje-gedichten en het merendeel van de kunstzinnige liefdesliederen van deze sectie binnen de afdeling liefdesliederen. Toch hoeft de Dido-afbeelding in de Carmina Burana niet terug te gaan op een Frans model. De illustratie is bijna een eeuw jonger dan de 'klassieke' teksten van deze liedgroep en bovendien uit een andere, narratieve, (tekst)samenhang overgenomen. De mode van de 'antieke stof' had zich inmiddels wijd verbreid, waarbij beeldtraditie niet noodzakelijk de weg van de lyriekoverlevering hoeft te hebben gevolgd. De kunstenaar kan voor zijn bijdrage uit geheel andere, eigentijdse bronnen hebben geput.

De macht van de liefde
Als 'leidmotief' van de verzameling liefdesliederen kan de beroemde Amor-spreuk van Vergilius gelden (*Eclogae* X 69), die in diverse varianten in de liedteksten terugkeert.
Omnia vincit Amor: et nos cedamus amori
Amor overwint alles: dus laten ook wij toegeven aan de liefde

De zinnelijke liefde wordt in deze teksten gepersonifieerd door de antieke liefdesgod Amor: de naakte gevleugelde knaap die, gewapend met pijl en boog, plotseling toeslaat en goden en mensen pijlsnel verliefd doet worden of zij nu willen of niet. De onweerstaanbare Amor verwondt de harten van de verliefden met zijn pijlen, ontsteekt het liefdesvuur met zijn fakkel of vangt zijn prooi in zijn netten. De toon wordt direct gezet door 'jubelzang' **CB 56**, waarmee de afdeling liefdesliederen begint. Deze openingszang in sequens-vorm heeft een tweevoudig refrein over Amor. Na de strofen 1 tot 3 wordt gezongen: *Amor cuncta superat Amor dura terebrat*; Amor overwint alles; Amor doorboort wat hard is. De strofen 4 en 5 worden besloten met: *Vincit Amor omnia regit Amor omnia*; Amor overwint alles; Amor regeert alles
Maar Amor brengt de verliefden niet enkel vreugde. *AMOR Tenet omnia* - Amor beheerst alles: Zo begint strofenlied **CB 87**, dat de menselijke liefde definieert in paradoxale termen. De zanger beschrijft Amors macht over de mens en zijn tegengestelde eigenschappen, die bij degenen die aan hem onderworpen zijn tegenstrijdige gemoedstoestanden oproepen. De lente is de geschikte liefdestijd

voor de jeugd, want dan zoekt Amor een gezel (2,4): *Amor regit iuvenes Amor capit virgines*; Amor regeert de jongens, Amor neemt de meisjes gevangen. En in strofe 4: *Amor volat undique captus est libidine iuvenis iuvencule que secuntur mentio*[291]; Amor vliegt overal; gevangen is de jongen door begeerte naar een meisje - wat hierop volgt, hou ik voor me.

De gevaren van Amors macht over de mens komen tot uiting in de Dido-groep die de overgang vormt naar de liefdesklachten. Het strofenlied **CB 99** beschrijft Dido's verliefdheid als overmatig (3,2), 'want meer dan gepast is, werd zij door liefde verteerd': *et, plus quam decuit amore saucia*. Zoals we weten werd de overgave aan de liefde haar noodlottig en de moralistisch ingestelde dichter klaagt vervolgens Amor als schuldige aan.
Liefdesklacht **CB 115** heeft de vorm van een smeekbede tot de geliefde. De minnaar smeekt het door hem aanbeden meisje om erbarmen en hulp, want hij is diep gewond door haar schoonheid. Het refrein van dit 'liefdesgebed' verkondigt de niets ontziende macht van de liefde:
Amor improbus omnia superat[292] *subveni*
De meedogenloze Amor overwint alles - Kom me te hulp!

De reeks liefdesklachten na de Dido-groep (CB 103-121) eindigt met een groep Parijse 'studentenliederen' van rond 1150 over respectievelijk liefdesleed en begeerte, bedrog en ontrouw, afscheid en heimwee, afwijzing en rivaliteit (CB 116-121).[293] Bij de laatste drie liedteksten van deze groep is een metrische spreuk gevoegd bij wijze van afsluitend commentaar. De eerste hiervan (CB 119a) is een algemene vermaning om altijd in alles maat te houden, een spreuk die al eerder in de verzameling is opgenomen (als CB 20,II). De laatste twee spreuken gaan over de liefde. De sententia **CB 120a** bevestigt nogmaals, als een echo van Vergilius, de almacht van de liefde:
Vincit Amor quemque sed numquam vincitur ipse
Amor overwint eenieder, maar wordt zelf nooit overwonnen

De slotverzen **CB 121a** sluiten aan bij de eigentijdse natuurfilosofie van de school van Chartres en verdedigen de aardse liefde als een door God gegeven positieve natuurkracht:
Non est crimen amor quia si scelus esset amare
Nollet amore Deus etiam divina ligare
Geen misdrijf is de liefde, want was het een misdaad om lief te hebben,
dan zou God niet ook het goddelijke door liefde binden

In het tweede deel van de verzameling liefdesliederen keert het motief van de onweerstaanbare macht van Amor terug in het lentelied **CB 153**, met aansluitend het Amor-gedicht **CB 154**. De liedtekst is hier verbonden met een Duitse strofe, maar het Latijnse strofenlied en de melodie stammen uit Frankrijk en behoren tot het zogenaamde 'St.Martial-repertoire' uit de eerste helft van de 12e eeuw. Ook het gedicht over Amor wordt in deze periode gedateerd, maar de herkomst is onbekend.[294]
Het lied bezingt hoe in de lentetijd Amor het hart van een jongeman gevangen neemt en het verwondt met zijn liefdespijlen. De derde strofe benadrukt de almacht van Amor: zelfs de Olympische goden zijn aan zijn gezag onderworpen.
3.*Tendit modo recia puer pharetratus cui deorum curia prebet famulatus*
cuius dominatus nimium est latus per hunc triumphatus sum et sauciatus
Reeds spant de knaap met de pijlkoker zijn netten; hij aan wie zelfs de hofstaat der goden dienstbaar is
en

[291]Vgl. CB 77,30; naar Ovidius, *Amores* 1,5.
[292]Dit vers combineert 3 Vergilius-plaatsen: *Eclogae* 10,69; *Georgica* 1,145 f.; *Aeneis* 4,412: *inprobe Amor*: Dido-passage; vgl. CB 99,4: *O Amor inprobe sic vincis omnia*; zie boven: Dido; naar Vollmann.
[293]Groep CB 116-121: waarschijnlijk rond 1150 in Parijse studentenkringen ontstaan, onder invloed van Hilarius van Orléans (een leerling van Abelard); Lipphardt 1955, 130-2. De groep klaagzangen wordt afgesloten met een aantal klachten van diverse aard, beginnend met dodenklachten (CB 122-131).
[294]CB 154: fol. 62rv; titel: '*Versus*'; leon. hexameters; CB-versie: 8 regels; gedicht compleet (10 regels) in hs München Clm 17142, fol. 107rv; verz-hs uit Schäftlarn (bevat ook CB 66); vermoedelijk een later-12e-eeuws afschrift van een Regensburgs model uit de vroege 12e eeuw. Zie onder, Liefdespaar: 5 stadia van de liefde.

wiens heerschappij onbegrensd is:
Door hem ben ik overwonnen en verwond.

Op deze liedstrofe sluit Versus CB 154 aan, een Amor-gedicht in 8 rijmende hexameters. De eerste versregel beschrijft het uiterlijk van de jonge liefdesgod, de 'knaap met de pijlkoker':
Est Amor alatus puer et levis[295] *est pharetratus*
Amor is een gevleugelde en lichtzinnige knaap, gewapend met een pijlkoker

De overige verzen geven een allegorische uitleg van Amors kenmerken en attributen. Zijn vleugels duiden op de vluchtigheid van de liefde, zijn kinderlijke leeftijd betekent dat liefde zonder verstand en rede is. Hij wordt naakt weergegeven, omdat er niets is waarmee men hem kan vasthouden. De pijlkoker symboliseert de wreedheid van de liefde, die wonden slaat. Met zijn boog schiet hij pijlen af met een vijfvoudige punt, die staan voor de vijf *modi* of vormen waardoor een liefdesrelatie tot stand komt.
Dit didactische gedicht staat in een lange traditie van beeldbeschrijvingen van de antieke liefdesgod, terwijl ook de moraliserende interpretatie van de Amor-figuur teruggaat op de Romeinse dichtkunst. Zo geeft Propertius (1e eeuw v.Chr.) in een elegie eerst een beschrijving van Amor 'zoals kunstenaars hem uitbeelden': een naakte gevleugelde jongen, bewapend met koker en pijlen. Dan wordt Amors iconografie verklaard: zijn kinderlijke gedaante symboliseert het onbezonnen gedrag van de minnenden (*amantes*), zijn vleugels duiden op het vluchtige en grillige karakter van de liefdesgevoelens, de pijlen op de wonden die de liefde toebrengt.[296] De laat-antieke en middeleeuwse mythografen volgen het model van Propertius: een beschrijving van hoe Amor wordt afgebeeld (*pingitur*) gevolgd door een moraliserende uitleg. Het schema wordt onveranderd overgenomen door Servius in zijn commentaar op Vergilius' *Aeneis* I,663, waar 'de gevleugelde Amor' door zijn moeder Venus wordt ingezet om Dido's hart te doen ontvlammen in verliefdheid voor Aeneas. Vanwege dit laatste aspect van Amors werking voegt Isidorus van Sevilla (570-636) in zijn *Etymologiae* een brandende fakkel toe aan diens attributen. Volgens deze beschrijving wordt Amor afgebeeld als *puer alatus*, gewapend met pijl en toorts; een pijl omdat Amor het hart verwondt, een fakkel omdat hij (het hart) in brand steekt: *sagittam quia amor cor vulnerat, facem quia inflammat*. De Amor-passage van Isidorus wordt letterlijk geciteerd in de karolingische bewerking van zijn encyclopedie door Rhabanus Maurus (*De Universo*). Een gedicht van Theodulfus van Orléans uit deze periode biedt een berijmde parafrase van Propertius, naar Isidorus uitgebreid met de toorts (*fax*). De mythografen van de 12e en 13e eeuw vatten de overgeleverde kennis over de antieke goden nog eens beknopt samen. Naar het bekende schema beschrijft Mythographus II de liefdesgod Amor, 'die wordt afgebeeld als een naakte gevleugelde jongen, voorzien van pijlkoker en fakkel': *Qui pharetratus, nudus, cum face, pennatus, puer depingitur*. Mythographus III (vermoedelijk Alexander Neckham) voegt nog details toe en geeft alternatieve verklaringen van bepaalde attributen.[297] Nauw verwant met CB 154 zijn verder de gedichten *Pingitur ales amor* en *Est amor hic pictus*.[298]
In de beginregel van het Buraanse Amor-gedicht ontbreekt het iconografische sleutelwoord *pingitur* (of *pictus*), waarmee zowel deze gedichten als de mythografische beschrijvingen beginnen. Toch heeft ook CB 154 het karakter van een beeldbeschrijving met verklaring, waarop ook de formulering van vers 5 wijst: *nudus formatur*; hij wordt naakt vormgegeven. De handschriftelijke context van de Codex Buranus laat de mogelijkheid open dat de samenstellers van de verzameling deze iconografische Amor-beschrijving hadden willen completeren met een bijpassende illustratie van de liefdesgod. Het Amor-gedicht CB 154, dat aansluit op een reeks lenteliederen met Duitse strofe (CB 135-153), staat op

[295]Mogelijk oorspronkelijk *nudus* (naakt), omdat deze eigenschap wordt uitgelegd in het commentaar en *levis* niet; cf. CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987. CB I.3: vgl. Walther, *Initia* nr 5574 (CB 154); varianten: nr 12352 (13e-eeuws hs München Clm 14482) en nr 5818 (14e-eeuws hs Florence Laur.Leop.199), beide: *nudus* en *cecus* (naakt en blind) ipv *Amor* en *levis*.
[296]Propertius, *Elegiae* III,12: *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, Nonne putas miras hunc habuisse manus?*; Ned.vert. W.A.M. Peters, Baarn 1991: Hoe hij ook heet, de schilder van Amor als jeugdige jongen, hier is bepaald - vind je niet? - een ware meester aan het werk. Panofsky 1984, 79-100 ('Blinde Cupido'): 79-87, 212.
[297]Panofsky 1984, 86, met citaten.
[298]Naar CB Vollmann 1987.

fol. 62^{r} onder/62^{v} boven, waarna de schrijver h^{2} de rest van de pagina, vanaf regel 6, leegliet om op fol. 63^{r} bovenaan te vervolgen met de lentegroep zonder Duitse strofe '*De Vere*' (CB 156-160), die wordt afgesloten door de Lenteminiatuur.[299] De lacune onder de Amor-verzen op fol. 62^{v} is in een later stadium opgevuld door hoofdschrijver h^{1} met een lied dat hier formeel wel maar thematisch niet past: CB 155, een liefdeslied met Duitse strofe maar zonder lente-motief.[300]
Mogelijk werd de ruimte onder Versus CB 154 aanvankelijk opengelaten voor eventuele verdere Amor-verzen en wellicht zelfs een afbeelding van Amor met zijn pijlkoker, zoals eerder het geval was bij Fortuna met haar rad. Als Lied CB 153 en Versus CB 154 zo zouden zijn aangevuld tot een 'Amor-groep', dan waren beide invloedrijke en grillige wereldse machten, Fortuna en Amor, met hun attributen in een afbeelding vertegenwoordigd. Misschien heeft men bij nader inzien toch de voorkeur gegeven aan een lied op deze plaats, mede vanwege de enkele bladzijden verder geplande beeldpagina met de Lenteminiatuur (fol. 64^{v}). Het is echter ook goed denkbaar dat men geen geschikte model-afbeelding (en verzen) van Amor heeft kunnen vinden en daarom de lege plaats later opvulde met een liedtekst. Er zijn uit de middeleeuwse periode namelijk maar weinig Amor-afbeeldingen in de antieke traditie bekend, terwijl de eigentijdse - prinselijk geklede - liefdesgod pas later in de 13^{e} eeuw zijn intrede doet in allegorische voorstellingen en dan met name in Frankrijk.[301]
In tegenstelling tot de rijke literaire overlevering van de Amor-iconografie leefde de antieke beeldtradite van Amor zelf slechts in beperkte mate voort in de middeleeuwse kunst.[302] Van Isidorus' encyclopedie van antieke kennis zijn geen geïllustreerde exemplaren bewaard, wel van de karolingische bewerking door Rhabanus, met dezelfde Amor-passage. Het betreft een 11^{e}-eeuws afschrift in Montecassino, gedateerd 1023, en latere vrije kopieën hiervan. Op de afbeelding staat de liefdesgod Amor-Cupido opgesteld tussen de liefdesgodin Venus en de amoureuze natuurgod Pan. De weergave van de antieke goden volgt het klassieke basismodel, via een karolingisch exemplaar of misschien zelfs direct naar antieke voorbeelden die werden aangepast aan de te illustreren tekst. Geheel volgens de beschrijving wordt Amor afgebeeld als een 'gevleugelde knaap', gewapend met een pijl en een brandende toorts. Hij staat in frontaal aanzicht, slechts gehuld in een omslagdoek, met zijn attributen in handen. Behalve als statische personificatie wordt Amor ook als handelende liefdesgod uitgebeeld, om zijn werkingskracht te tonen. Dit zien we vooral op Byzantijnse werken in antieke stijl, ivoorpanelen met mythologische thema's uit de groep rond het zg. Veroli-kistje (tweede helft 10^{e} eeuw), en heel specifiek in een 11^{e}-eeuws beeldhandschrift van de *Cynegetica*, een laat-antiek Grieks leerdicht over de jacht door Oppianus (begin 3^{e} eeuw). De tekst beschrijft Eros als de oppermachtige kracht die de driften van goden, mensen en dieren beheerst. De illustraties tonen de jonge liefdesgod als 'hartenjager', die met zijn pijl en boog de dieren achtervolgt en zelfs de Olympische goden belaagt, zoals ook de derde strofe van lied CB 153 benadrukt. Een uitgesproken negatieve rol speelt Amor-Cupido in de *Psychomachia* of 'Zielestrijd' van Prudentius (4^{e} eeuw), een moraliserend werk over de strijd tussen deugden en ondeugden, waarvan veel geïllustreerde handschriften zijn overgeleverd. Als personificatie van de Begeerte treedt hij op in het gevolg van de Wellust (*Luxuria*), die de gedaante van Venus aanneemt. Na de smadelijke val van deze ondeugd slaat Cupido samen met zijn (vermeende) broertje Scherts (*Iocus*) op de vlucht en gooit zijn wapens weg. Op de afbeeldingen zien we Cupido zijn boog, pijlen en koker neerwerpen terwijl hij lopend of vliegend wegvlucht met de toorts

[299]Op de groep '*De Vere*', afgesloten door de afbeelding van het Lentelandschap op fol. 64^{v}, volgt een reeks liederen die Amor en Venus tot thema hebben (CB 161-175), maar waarvan de afsluitende Versus CB 176 (onderaan fol. 69^{v}) niets met Amor of Venus van doen hebben.
[300]Zie CB I.2 en CB II.1: 49*, 54*. CB 155: liefdeslied met Duitse strofe; beide unicum. In de Latijnse strofen roept de dichter antieke goden en mythologische figuren (Jupiter en Hercules, Juno, Pallas, Helena en Venus, maar niet Amor) aan hem bij te staan bij de verovering van de door hem aanbeden vrouw. De Duitse strofe prijst de geliefde boven vier klassieke schoonheden (Dido, Helena, Pallas, Ecuba) en drie eigentijdse vrouwen (Isabel, Gaudile, Baldine). Tekst door h^{1} toegevoegd op de door schrijver h^{2} leeggelaten ruimte na de Amor-Versus CB 154: fol. 62^{v}, r.6 ff. Cf. CB Vollmann 1987.
[301]Middeleeuwse omvorming van de Amor-figuur: vnl. in de Franse kunst van eind 13^{e}/14^{e} eeuw: miniaturen, ivoorsnijwerk; naar lit. traditie, bv. *Roman de la Rose*: 'le Dieu Amour': liefdesgod als gekroonde jongeling (met vleugels) in lang gewaad, maar soms nog naakt, met gebruikelijke attributen, staand in tuin of tronend op tinnen van zijn slot of op boomkruin, met liefdes-slachtoffers aan zijn voeten. Panofsky 1984, 80 ff., afb.73-5.
[302]Beeldtraditie van Amor: L. Freund, 'Amor', RDK I (1937) 641-51; Panofsky, 'Blinde Cupido', *Iconologische Studies* 1984, 79-100: 79-87, 210 ff.

nog in de hand. Een dergelijke weergave van Amor en ook Jocus zou geheel in strijd zijn met het karakter van de Buraanse liederenverzameling, waarin de liefde en de scherts zo'n dominante en veelzijdige rol spelen. Dit wereldlijke liedboek is immers bepaald geen zedenpreek, ook al worden de liedteksten soms afgewisseld door belerende verzen.
Als de samenstellers inderdaad een Amor-afbeelding in gedachten hadden, dan had deze met Fortuna en het Dido-verhaal een samenhangende beeldgroep met klassieke thematiek kunnen vormen. De positie van Dido tussen Fortuna en Amor zou haar rol als tragisch slachtoffer van beide machten, het noodlot en de liefde, nog meer hebben benadrukt. Maar ook zonder specifieke illustratie van Amor (of Venus) is deze exemplarische functie van de Dido-miniatuur duidelijk, door de plaatsing aan het begin van de liefdesklachten en door de verhalende inhoud van de voorstelling zelf die de macht van de liefde over de mens op dramatische wijze toont. Hoe het ook zij, het tweetal miniaturen dat nu volgt slaat een geheel andere en vrolijkere toon aan: de eerste beeldt het seizoen van de liefde uit, de tweede laat een jong liefdespaar zien.

HOOFDSTUK DRIE-2
EEN NIEUWE LENTE ...

De Lenteminiatuur: *De Vere*

De afdeling Liefdesliederen omvat ongeveer de helft van de gehele verzameling (CB 56 tot 186)[303] en wordt geïllustreerd door drie miniaturen. De afbeelding van het Liefdespaar vormt samen met de bijbehorende verzen CB 186 de afsluiting van deze centrale afdeling. Hierbinnen heeft als eerste de kleine groep gedichten rond het thema Dido en Aeneas (CB 97-102) een eigen afbeelding gekregen. Naast een illustratie van deze antieke verhaalstof zou men ook een beeldende weergave verwachten van de veelvuldig in de liedteksten figurerende antieke liefdesgoden Venus en Amor, als personificaties van de erotische liefde. Mogelijk was een afbeelding van Amor voorzien als illustratie bij de beschrijvende Amor-verzen CB 154, maar deze is niet uitgevoerd.
De meeste liefdesliederen openen met een lofprijzing van de Lente als het seizoen van de liefde, waarin de natuur en al wat leeft weer tot bloei komt. Dit motief van het ontwaken van de natuur vormt het onderwerp van de enige volblad-miniatuur in het handschrift. Deze toont in twee beeldregisters een woud met ontluikende bomen en lustige dieren, zowel vogels als viervoeters. Dit Lentelandschap vult de achterzijde van het 'lentekatern' fol. 57-64 en besluit een liedgroep met de titel '*De Vere*', 'Over de Lente', die tevens als titel voor de miniatuur kan gelden. Als introductie en setting van het liefdesthema vormt de natuurafbeelding een tweeluik met het Liefdespaar aan het eind van het erop volgende 'liefdeskatern'.[304]

Formele samenhang

De nieuwere en meer 'locale' verzameling liefdesliederen, bestaande uit gezelschapsliederen in strofenvorm (vaak met een Latijns en een Duits deel) is naar thema verdeeld over twee katernen, die beide van een afsluitende illustratie zijn voorzien. De afbeelding van het Liefdespaar verlucht de achterzijde van het tweede katern met dans- en liefdesliederen (fol. 65-72) en vormt tevens de passende afronding van de gehele afdeling Liefdesliederen. De pagina-grote Lenteminiatuur siert het laatste blad van het eerste katern (fol. 57-64), dat in zijn geheel gewijd is aan de Lente als de bloeitijd van de liefde (afb. 14c).
Het begin van de ingevoegde 'Duitse' verzameling, die opent met deze reeks voorjaarsliederen, valt feitelijk iets voor het 'lentekatern', op de laatste bladzijden van het voorafgaande 'overgangskatern' CB 50-56. Het eerste Lentelied CB 132 moet begonnen zijn op het na fol. 55 uitgescheurde blad en eindigt op fol. 56^{r}, aangevuld met de Dierenverzen CB 133 en 134. Op de laatste bladzijde van dit voorafgaande katern, op fol. 56^{v} bovenaan, begint dan de lange reeks liefdesliederen waarin de komst van de Lente wordt gevierd (CB 135-160). Het gehele katern fol. 57-64 is dus gevuld met Liefdesliederen, die openen met een beschrijving van de lentenatuur. Deze Lenteliederen vallen in twee formele groepen uiteen: teksten met en zonder Duitse strofe. De reeks wordt geopend met de voor de Carmina Burana zo typerende liederen met een toegevoegde Duitse strofe: CB 135-155, op fol. 56^{v}-62^{v}. Daarop volgt bovenaan fol. 63^{r} een kleine groep van geheel Latijnse liederen, die de titel '*De Vere*' draagt en het katern besluit: CB 156-160, op fol. 63^{r}-64^{r}.
De Lenteminiatuur op fol. 64^{v} markeert niet helemaal het einde van de Lente-groep, want de ernaast liggende bladzijde fol. 65^{r}, waarmee een nieuw katern begint, opent met een lied over de Lente en de Liefde (CB 161) gevolgd door een Duitse lentestrofe. Hiermee begint een groep Liefdesliederen met Duitse strofe, maar verder zonder natuurbeschrijving. De miniatuur met het Lentelandschap op fol. 64^{v} vormt zo de afsluiting van het eerste deel van de 'Duitse' verzameling, strofenliederen met het thema 'Lente en Liefde': CB 132-160, van fol. 56^{r} tot 64^{r}, terwijl CB 161 op fol. 65^{r} de overgang vormt naar de volgende groep liederen, met als thema 'Amor en Venus': CB 161-176, op fol. 65-69.
Ook in het eerste deel van de afdeling Liefdesliederen, in de oudere internationale verzameling, zijn groepen gedichten met een lentebeschrijving opgenomen, zowel bij de ongelijkstrofige liederen (CB

[303] Uitgezonderd een tiental klachten: CB 122-131.
[304] Cf. Diemer 1987-2, 61, 66, afb. 2; Klemm 1998, 122, afb. 299; Klemm/Wagner 2003, nr 10, afb.10ab; Walworth 2000, 75 f., 80 f., pl.8.

56-59 en CB 68-73) als bij de strofenliederen: CB 74, CB 78-85[305], CB 92. Tenslotte openen ook enkele Liefdesklachten als contrast met de opgewekte lentestemming in de natuur (CB 113, 114 en 126).

Inhoudelijke samenhang

Lente en Liefde
In de groep liefdesliederen onder de titel '*De Vere*', maar ook op andere plaatsen, wordt de Lente bezongen als het seizoen van de liefde. In de bloeitijd van het jaar ontluiken zowel de natuur als de liefde. De warmte van de voorjaarszon brengt de natuur weer tot leven: de zonnestralen laten uit de aarde nieuwe bloemen opbloeien en wekken in de harten van de jonge mensen nieuwe gevoelens van liefde op. De natuur en de mens begroeten met blijdschap de terugkeer van de Lente na de barre wintertijd: de weiden en de meisjes tooien zich met bloemen, in het woud weerklinkt de vrolijke samenzang van de vogels en van de jonge mensen die reidansen uitvoeren. Het liefdesgevoel ontstaat als een natuurlijk proces uit de staat van vernieuwing en opwinding waarin de hele schepping zich in het voorjaar bevindt. Als de natuur en de meisjes in schoonheid bloeien, dan moeten de jongens wel in vuur en vlam raken en zich aan de liefde overgeven. Deze samenhang tussen de buitenwereld en de innerlijke beleving komt tot uiting in de structuur van de liederen, die veelal openen met een natuurbeschrijving en vervolgen met het eigenlijke liefdesthema, waarbij de verhouding tussen de beide bestanddelen kan variëren. In de liederen uit de oudere 12e-eeuwse verzameling, en dan vooral in de eerste groep ongelijkstrofige liederen (de *Jubili*), wordt de liefde voorgesteld als een natuurlijke kracht, waaraan ook de mens is onderworpen. In de jongere 'Duitse' verzameling domineren de gezelschapsliederen, die de jeugd oproepen tot vrolijk samenzijn in de vrije natuur, die de entourage vormt voor zang, dans en speelse liefde.[306]

De natuur-introductie
De lentebeschrijving als opening van een gedicht is tot een standaardmotief van de middeleeuwse liefdeslyriek geworden, dat in het Duits met de term *Frühlingseingang* of *Natureingang* wordt aangeduid. Circa 45 Latijnse liefdesliederen in de collectie bevatten een dergelijke lente-introductie; ongeveer de helft hiervan is verbonden met een Duitse strofe. Over het algemeen beschrijven deze Latijnse gedichten, in de tegenwoordige tijd, het moment van overgang: de Winter (*Hiems*) die moet wijken voor de komst van de Lente (*Ver*), wanneer alle tekenen van vernieuwing zich manifesteren. Deze seizoenswisseling wordt met collectieve vreugde begroet. De schoonheid en vitaliteit van de lente en de natuur wekken het liefdesgevoel weer tot leven: op de natuurbeschrijving volgt dan ook het eigenlijke liefdeslied.
In de literaire traditie van de 12e en 13e eeuw is de natuur-introductie uitgegroeid tot een kenmerkend bestanddeel van de liefdespoëzie. De schoonheid van de prille lentenatuur wordt - evenals die van de jonge geliefde - beschreven volgens vaste patronen, die de invloed van retorische en poëtische scholing verraden. In zijn leerboek over de dichtkunst, *Ars Versificatoria*, behandelt Mattheus van Vendôme de lente en de natuur als voorbeelden van de beschrijving van tijd en plaats. De *descriptio temporis* wordt geïllustreerd door verzen over de vier seizoenen, voorafgegaan door een lente-citaat uit de *Bucolica* van Vergilius: *Omnia nunc florent, nunc formosissimus annus*; Alles staat nu in bloei, nu is de allermooiste tijd van het jaar (*Eclogae* III 57). De voorbeelden laten de gangbare formuleringen zien om de invloed van de seizoenswisselingen op de natuur en de mens weer te geven, zoals: *Ver florum genitor*; de Lente is de voortbrenger van bloemen.[307] Ook de metaforen van de zwangere schoot

[305]Vanaf CB 80 met een lang refrein: gezelschapsliederen.
[306]Cf. CB Bernt 1974, 439; CB Walsh 1976, 4 f. en 1993, xix f.; Wachinger 1985, 289-92.
[307]Faral 1958, 146-9. De *descriptio loci* wordt geïllustreerd door een lang *exemplum* in 62 verzen: een beschrijving van een zinnenstrelend lustoord, voorzien van alle gaven van de natuur: een weide met groen gras en kleurige bloemen, schaduwrijke bomen, overdadige vruchten, kwetterende vogels, een murmelende beek en een milde lentelucht: een ware *locus amoenus*; cf. Curtius 10,6. De natuurbeschrijving wordt uitgebreid met o.a. een geleerde vogel-opsomming (vgl. CB 132 ff.) en grammaticale variaties, waarna de *deliciae* van het landschap nog worden gerelateerd aan de 5 zintuigen en de 4 elementen.

van de Aarde en haar veelkleurige bloemenkleed behoren tot de standaardelementen van de lentebeschrijving.
De natuurbeschrijvingen in de Carmina Burana beperken zich doorgaans tot conventionele motieven, die niet voortkomen uit directe observatie maar uit het navolgen van modellen. De dichters verwelkomen de terugkeer van de Lente in termen uit de literaire traditie en het ideale lentelandschap wordt steeds volgens vaste formules beschreven. Nu de zon de Winter heeft verjaagd is de lucht weer blauw en het ijs gesmolten; de aarde heeft weer kleur gekregen, de bomen in het woud worden groen, de bloemen op de weide komen in bloei, de vogels zingen. Slechts enkele bomen, bloemen en vogels worden uit de overdaad van de natuurlijke omgeving geselecteerd en met name genoemd. De dichterlijke conventie beperkt het blikveld op de natuur veelal tot die vertegenwoordigers van de planten- en dierenwereld, die in de beeldtaal van de liefde een hoofdrol spelen: onder de bloemen worden de roos en lelie door de dichters uitverkoren als beeld voor de schone geliefde, onder de zangvogels de nachtegaal wiens klaaglijk jubelende zang het liefdeslied van de minnaar-zanger representeert, onder de bomen de linde als locatie voor de meidans en andere liefdesontmoetingen.[308]

De rol van de antieke goden
Een opvallend kenmerk van de Latijnse liefdesliederen in de verzameling is de speelse toepassing van beeldspraak uit de antieke mythologie. Niet alleen worden Venus en Amor aangeroepen als machten van de Liefde, maar ook worden de landschappen in lentetooi bevolkt door natuurgoden als faunen, saters en nimfen die de wederkomst van de Lente vieren. Zo vormt de sequens CB 73 een combinatie van een lentelied, mythografie en een gebed tot Venus en beschrijft ook het erop volgende strofenlied CB 74 de komst van de Lente in mythologische beeldtaal. De namen van de antieke goden worden gebruikt als personificaties van de zon (Phoebus-Apollo), de hemel (Jupiter), de aarde (Tellus, Rhea, Cybele) en de natuur (Flora, de bloemengodin), terwijl de bosnimfen (dryaden) en de saters dansen in het woud. Deze onbevangen omgang met de oude heidense goden was mogelijk doordat ze als gevaar niet meer ernstig werden genomen, maar des te hoger werden geschat als scholingsgoed en als poëtisch stijlmiddel.
De kennis van de antieke mythologie verkregen de dichters door hun studie van de klassieke auteurs, vooral de *Metamorphosen* van Ovidius, via laat-antieke commentaren, als dat van Servius (c.400) op de werken van Vergilius, en uit mythografische handboeken. De mythologie was onderdeel van de literaire en intellectuele wereld, maar behalve een poëtische conventie en een teken van geleerdheid was het ook een uitdrukkingsmiddel voor het ‘nieuwe levensgevoel’ dat gekenmerkt werd door een meer wereldlijke instelling, ook bij de clerici, en een grotere aandacht voor het aardse leven en de vreugden van het moment.[309]

Liefdesliederen met een Lentebeschrijving

Het Lentemotief in het eerste deel van de afdeling Liefdesliederen

De ‘internationale’ verzameling valt formeel uiteen in ongelijkstrofige liederen (CB 56-73, uitgezonderd CB 59) en strofenliederen (CB 74-96). Onder beide liedvormen zijn de liefdesliederen die openen met een lentebeschrijving bijeen geplaatst. Bij beide liedsoorten bevat meer dan de helft van de teksten een dergelijke natuurbeschrijving. Bij de ongelijkstrofige liederen (sequenzen e.d.) zijn dat 8 van de 15 teksten, onderverdeeld in twee groepen: CB 56-59 (waarvan de laatste tekst een strofenlied is) en CB 68-73 (waarvan CB 72 geen *Natureingang* heeft). Van de strofenliederen hebben 13 van de 24 teksten een relatie met de lente; 8 hiervan staan in een groep bijeen (CB 78-85) en nog eens 5 staan verspreid door de reeks: het bij de Sequens-groep geplaatste CB 59, het op deze groep

[308]Cf. Jackson 1953, 38; Sayce 1992, 18; algemeen: Pearsall/Salter 1965.
[309]Cf. CB Bernt 1974, 848-50, 853-54; Raby 1957, II, 256-79: 267; Ganzenmüller 1914, 129 f., 182-185, 231-37.

aansluitende eerste strofenlied CB 74, en drie liedteksten na de Lentegroep, die ook nog verwijzingen naar de Lente bevatten: CB 87, 92, 96.[310]

Incipiunt iubili - Lofzangen op de Lente en de Liefde

De afdeling Liefdesliederen begint juist voor een nieuw katern, op de laatste verso-bladzijde (fol. 18^{v}) van het voorafgaande katern, waar de afdeling Moreel-Satirische gedichten bovenaan afsluit met de twee-regelige toverspreuk CB 55 die samenhangt met de geestenbezwering in liedvorm CB 54 op de vorige bladzijde.[311] Op de derde regel van fol. 18^{v} staat de titel '*Incipiunt iubili*', die de 'Jubelzangen' aankondigt waarmee de afdeling Liefdesliederen opent. De titel is geschreven door h^{2}, terwijl het schrijfwerk ervoor en erna door de hoofdschrijver h^{1} is uitgevoerd. De *Jubili* zijn kunstzinnig gebouwde liederen bestemd voor solozang. De composities zijn samengesteld uit onderdelen van verschillende vorm en melodie, in de traditionele Sequens-vorm met dubbelstrofen in de vorm van een Lai of Leich met enkelstrofen, of in een combinatie van beide typen.

De komst van de Lente als kosmisch gebeuren: de Novo Vere

De eerste groep liefdesliederen combineert een complexe bouwvorm met een geleerde inhoud en een gekunsteld taalgebruik. In een aantal gedichten (CB 56, 68, 71) wordt het begin van de Lente aangekondigd door middel van een retorische stijlfiguur: de 'astronomische perifrase'. Via mythologische verwijzingen naar de hemelgoden wordt de astronomische constellatie van dit jaargetijde aangegeven. Wat op aarde gebeurt is te verklaren uit de werking van de planeten in hun onderlinge samenhang. In deze astronomische tijdaanduiding is de komst van de Lente onderdeel van de kosmische jaarcyclus: de Winter moet plaatsmaken voor de Lente, die uit zijn verbanning terugkeert. De transformatie in de natuur, zowel in de planten- en dierenwereld als in de mens, die daarvan het gevolg is, wordt zo in een grotere kosmische ordening geplaatst. Het etaleren van geleerdheid naast lyrische woordkunst is geen ongewone combinatie in deze Latijnse liederen.

CB 56: *IANUS Annum circinat ver estatem nuntiat*
Janus maakt de cirkel van het Jaar rond, de Lente kondigt de Zomer aan

Het eerste liefdeslied van de verzameling laat de traditionele opbouw van de middeleeuws-Latijnse liefdeslyriek direct goed zien. Het lied begint met een strofe die de komst van de Lente met vreugde begroet en legt dan een verbinding met het ontstaan van de jeugdige liefde; na een lofprijzing van de schoonheid van de geliefde eindigt het lied met een smeekbede aan de liefdesgoden Venus en Amor om de liefdeswerving te belonen.[312]

---

[310]Deze twee reeksen Liefdesliederen, ongelijkstrofige en gelijkstrofige, omvatten de teksten CB 56-96 in de volgende katernen: fol. 18^{v}, vanaf regel 3, en aansluitend fol. 19-42 (19-26, 27-34, 35-42): CB 56-92, waarvan de laatste tekst halverwege afbreekt, dan bladverlies voor en na het enkelblad 49: CB 93-96; daarop volgt het katern fol. 73-82 met de Dido-groep CB 97-102 en aansluitende liefdesklachten. Cf. Schumann 1930 (CB II.1: *Einleitung*) 45* ff.

[311]CB 54: unicum, Leich-vorm; fol. 18^{r}, ruimte opengelaten voor een lange titel: niet ingevuld; de liedvorm wijst erop dat de tekst niet feitelijk voor exorcistisch gebruik was bestemd maar voor muzikale voordracht. De onvertaalbare magische formule CB 55, bovenaan fol. 18^{v}, voor het begin van de Liefdes-*Iubili*, luidt als volgt:
Amara tanta tyri pastos sycalos sycaliri/ Ellivoli scarras polili posylique lyvarras
CB 55: deel van een toverspreuk in versvorm (leoninische hexameter), die in verschillende versies is overgeleverd, deels onder de naam van Vergilius, die in de Middeleeuwen als wijze magiër bekend stond, en vaak vergezeld van verklaringen. In het ene commentaar worden de verzen gebruikt voor duiveluitdrijving, in het andere worden zij als duivelsspreuk voorgesteld, bijvoorbeeld in een anekdote over een student die hulp krijgt van de duivel bij het verzen maken. Cf. CB I.2 en I,3; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; Walther, *Initia* nr 13383, vgl. nr 293, 373, 891; Waddell 1954, 221 (CB 54); Hilka 1934.

[312]Liedgroep CB 56-59: unica, CB 56-58 Leich-vorm, CB 59 gelijkstrofig (vagantenstrofen), fol. 18^{v} (r.3) tot 20^{r}, schrift: h^{1}, rubricatie: h^{2}, ook de titel '*Incipiunt iubili*' en de volgende titels: t/m CB 63 steeds '*Item*', daarna wisselend. CB 56: 5 ongelijke strofen; cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 1. Zie boven: de almacht van Amor.

De komst van de Lente wordt hier omschreven door middel van een kosmische tijdbepaling. Janus, de Romeinse god van het (jaar)begin, heeft het nieuwe jaar in gang gezet. De astronomische jaarcyclus begint met de Equinox van de Lente rond 21/25 maart, wanneer de zon het eerste teken van de dierenriem binnengaat, het sterrenbeeld Ram (*Aries*). De zon wordt in mythologische gedaante voorgesteld, als de zonnegod Phoebus-Apollo, die in een door paarden getrokken zonnewagen zijn baan langs de hemel aflegt. Op het tijdstip dat het gedicht beschrijft gaat de zon uit het teken Ram naar Stier (*Taurus*), rond 20 april, en vormt de gevorderde Lente al de voorbode van de naderende Zomer: Weg met alle treurnissen (*Procul sint omnia tristia*), het is nu de tijd voor de zoete vreugden (*dulcia gaudia*) van de liefde!

CB 57: De zon van Februari

In dit gedicht wordt de menselijke liefde gepresenteerd als facet van de kosmische liefde, die de elementen van de schepping animeert en samenbrengt. Het lied is tevens een ode aan Hymenaeus, de god van het huwelijk, en in de verhalende slotstrofe vernemen we dat een zekere Phrison, waarschijnlijk een minstreel, dit lied zong voor een onwillige koningsdochter op weg naar haar bruidegom.[313] Het lied opent met het beeld van de liefdesvijandige Winter, die zich in Februari al moet verzetten tegen de eerste zonnestralen van de Lente.[314] Alle deelnemers aan dit kosmische gebeuren worden gepersonifieerd voorgesteld.
De woede van de roofzuchtige Noordenwind (*Aquilo*) probeert de natuur te verhinderen vrucht te dragen, maar zijn stormen worden gestuit door de vreugdevolle gaven van Dione (Venus). De zeenimf Thetis (de zee) en de godin van het graan Ceres (het land) wachten vol verlangen op zachte winden en een heldere hemel om hun vruchten te kunnen voortbrengen (vissen en graan). Dan keert de zanger terug naar de zon van Februari, die omdat hij aan de hemel in het teken van Vissen (*Pisces*) heerst, van 19 februari tot 20 maart, voor overvloedige visvangst zorgt.[315]

CB 58 en 59: Het vogelkoor en het meisjeskoor

In deze liederen vieren de vogels en de meisjes de komst van de Lente met vrolijke samenzang. Het vogelconcert (*concentus avium*) van **CB 58** wordt bijgewoond door een godengezelschap dat de hele schepping vertegenwoordigt: Jupiter en Juno de hemel en aarde, Cupido en Venus de liefde en voortplanting, Narcissus en Faunus de planten- en dierenwereld, Argus (of Arcus) de sterren, Orpheus tenslotte de muzikale harmonie die de kosmos animeert en bijeenhoudt.[316]
Het meisjeskoor (*chorus virginum*) van strofenlied **CB 59** sluit zich bij de algehele feestvreugde aan. De tekst beschrijft een groep meisjes die in de Lentetijd Venus eren met gezang en in de lieflijke natuur een liefdesdebat houden.[317] Uit de tijdsaanduiding in de beginstrofe blijkt dat deze Venus-bijeenkomst plaatsvindt tijdens de voorjaars-equinox, rond 25 maart, wanneer dag en nacht even lang zijn: *tempore vernali dum solis incendium radios equali moderatur ordine*; in de Lentetijd, wanneer de zonneschijn zijn stralen in gelijke delen ordent.

---

[313]CB 57: titel '*Item*', opbouw: 8 ongelijke strofen, str.1 voor neumering voorbereid (opening in slotwoord: *de....liniri*). Lied in een verhalend raamwerk, waarin ook nog sprake is van een verraderlijke dwerg die voor zijn bedrog wordt onthoofd; blijkbaar was dit een destijds bekend verhaal waarnaar zeer beknopt wordt verwezen. Het lied is geïnspireerd door Martianus Capella, de hymne tot Hymenaeus aan het begin van 'Het huwelijk van Mercurius en Philologia' (begin 5e eeuw) en door eigentijdse natuurfilosofische werken: Bernardus Silvestris, *Cosmographia* 2,9-10; Alanus ab Insulis, *De Planctu Naturae* 8,208 ff. (datering: 1179-82); cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 2.
[314]Vgl. Ovidius, *Fasti* II 150, bij 9 februari: de tijd van de eerste Lente (*primi tempora veris*), maar de Winter is nog niet geweken.
[315]Vgl. strofenlied CB 78: *Anni Novi*; het nieuwe jaar is weergekeerd en een jongeman raakt geheel in de ban van een nieuwe liefde. Hier wordt het lengen van de dagen in Januari al als de aankondiging van de komende Lente gezien: het licht warmt de elementen op, zowel in de natuur als in het hart van de mens. Volgens Vollmann is het gedicht eerder in de 13e dan in de 12e eeuw te dateren, volgens Spanke is het vanwege zijn ritmiek in Duitsland ontstaan. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 18.
[316]CB 58: titel: '*Item*', bouwvorm: 6 ongelijke strofen; zie onder: Lente en vogelzang.
[317]CB 59: strofenlied met refrein, 7 vagantenstrofen, titel '*Item*'; vgl. het liefdesdebat tussen Phyllis en Flora CB 92, in een vergelijkbare vorm en setting.

CB 60a en CB 61: Venus en de zoete lentegeur

Ook de beginstrofen van deze twee liederen bevatten verwijzingen naar de Lente: de zoete nectargeur van de bloementijd wekt de mensen op tot vreugde en liefde.[318] In de woorden van **CB 60a**: *Favonius aspirat nectar quo Venus inflat medullitus*; De Zuidenwind ademt nectar, waarmee Venus het hele lichaam doordrenkt.

De dichter van **CB 61** voelt zich door de muzen en de Lente geïnspireerd tot zijn liefdeszang: *par Phebi cithare sum in verno nectare*; ik gelijk de lier van Phoebus (Apollo), in de nectargeur van de Lente. Om te vervolgen:

2a*Terminum vidit brume desolatio gaudent funditus in florum exordio*
qui norunt Cypridem plaudentes eidem

Voorbij is de troosteloze Winter, ten diepste verheugen zich in het uitkomen van de bloemen, zij die Cypris (Venus) kennen en haar toejuichen.

CB 68-73: Een liedgroep rond Petrus van Blois

De liefdesliederen van deze groep laten verschillende varianten van de 'natuur-introductie' zien: CB 70 schildert een lieflijke plaats in de natuur als locatie voor een liefdesdialoog, CB 68 bevat een astronomische tijdbepaling, CB 71 en 73 openen met een mythologische lentebeschrijving, evenals het aansluitende strofenlied CB 74. Petrus van Blois beschrijft in CB 69 als contrast de herfstige natuur[319] en in CB 72 ziet hij van een natuurintroductie af om te openen met een dankzegging aan Venus voor de behaalde liefdesoverwinning.[320]

CB 68: De lentezon verdrijft de Winter

Het eerste deel van deze lofzang op de liefde beschrijft de komst van de Lente in beelden uit de astronomie, de mythologie en de natuur. De zon verjaagt de winterkou en brengt de natuur weer tot leven. Het opbloeien van de natuur gaat gepaard met de zoete vreugden van Venus. De kosmische intrede van het Lenteseizoen transformeert de natuur en ook de mens: zoals de warme wind de wolken verjaagt, zo verdrijft de liefde alle zorgen.[321]

De grauwe Winter wordt vertegenwoordigd door de loodgrijze Saturnus, die als planeet over de koude wintertijd heerst en onheil brengt; dit in contrast met de heilzame werking van Venus. Mercurius is als avondster dicht bij de zon te zien in maart en april. De 'glimlach van Jupiter' (*risus Iovis*) is een veelgebruikte omschrijving voor de stralende onbewolkte hemel. De Lente wordt gepersonifieerd als *Ver* met roodglanzend haar, waarschijnlijk een verwijzing naar zijn rode (ochtend)luchten.[322] De

---

[318]Het ongelijkstrofige lied CB 60 bestaat uit twee zelfstandige liederen; CB 60 (str.1-18) is een klaaglied over een ontrouwe vriendin; CB 60a (str. 19-27 of str. 1-10 bij Schumann) is een wervend liefdeslied, evenals CB 61, dat uit 17 ongelijke strofen is opgebouwd. CB 60-61: fol. 20^{r}-23^{r}; alle teksten zijn unica; mogelijk heeft CB 60 als model gediend voor de Maria-Leich van Walther von der Vogelweide; CB 61 is geparodieerd in het drinklied CB 195 (zoals CB 62 in drinklied CB 197); cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992 (CB 161); CB Vollmann. CB 60a: zie boven: de macht van de liefde.

[319]Petrus van Blois varieert in twee liederen, Leich CB 69 en strofenlied CB 83, de traditionele combinatie van natuur en liefde door met een contrasterend seizoen te openen: in het najaar verdort de natuur door de intredende kou, maar het innerlijke liefdesvuur blijft onverminderd branden. CB 69: Leich van 3 strofen, titel '*Unde supra*', fol. 27^{r}, schrift h^{1a}, rubr. h^{1}; unicum, toegeschreven aan Petrus van Blois; zie onder: schoonheidsbeschrijving. Vgl. CB 83 en 84: winter en zomer; in deze contrasterende gedichten toont Petrus van Blois aan dat de ware minnaar onafhankelijk is van de seizoenen: zijn liefde gloeit zowel in de winterkou als in de zomerhitte; in de Winter proeft hij binnenshuis het liefdesgenot met zijn altijd bloeiende Flora en midden in de Zomer verleidt hij de prille Phyllis onder een groene lindeboom.

[320]Ook de mythologische lentebeschrijvingen van CB 71 (Cybele als Terra), 73 en 74 vertonen overeenkomsten met het werk van Petrus van Blois, o.a. met het lentelied Arundel nr 1; naar Vollmann.

[321]CB 68: Leich: 6 str., unicum, titel '*Item*', fol. 26^{v}-27^{r}, wisseling van schrijfhand met het begin van een nieuw katern (fol. 27^{r}): tot str.6,2: schrift h^{1}, rubricatie h^{2}, daarna schrift h^{1a} (t/m CB 72), rubr. h^{1}; cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 8. Zie onder: vijfde stap. .

[322]*Ver coma rutilante*: vgl. de vier zonnepaarden van Apollo, die zowel met de tijden van de dag als met de seizoenen worden geassocieerd: Erythreus (of Euricteus), 'de rode' genoemd, vertegenwoordigt de ochtendzon en de lentezon. Zie: CB 65,2a, waar de vier zonnepaarden de vier seizoenen representeren: *aut Ericteus solito vernali semine rubens notetur*; of Euricteus met zijn lentezaad zich roodkleurig laat zien . In de verklarende

zachte Westenwind (*Zephyr*) sluit de ijzige Noordenwind (*Aquilo*) op in zijn kerker, het donkere wolkendek trekt op door de warmte van de zon, als deze zich in Stier bevindt (21 april tot 20 mei). Temidden van al deze geleerdheid is er in de tweede strofe nog plaats voor de zingende vogels in het groenende woud.

1.*SATURNI Sidus lividum Mercurio micante*
fugatur ab Apolline risum Iovis nudante
redit ab exilio ver coma rutilante
Het loodkleurige gesternte van Saturnus wordt, als Mercurius fonkelt,
verjaagd door Apollo, die de hemelse glimlach van Jupiter onthult;
terug uit de verbanning keert de Lente met zijn roodglanzende haar.

2.*Cantu nemus avium lascivia canentium*
suave delinitur fronde redimitur...
Het woud wordt door het gezang van de vogels, die uit volle lust zingen,
zoet gestemd en met loof getooid ...

CB 71: Een liefdesklaagzang

De zanger opent zijn lied met een lentebeschrijving in mythologisch aankleding.[323] De hogere baan die de zon aflegt geeft het naderen van de zomer aan. De met bloemen getooide moeder Aarde (Cybele)[324] schenkt bloesem aan de wijnrank door de warmte van de zon. De wijnrank wordt gepersonifieerd door Bacchus, de god van de vegetatie en de wijnbouw. De zachte wind verspreidt de vogelzang door het woud. De beschrijving eindigt met de klaagzang van Philomena (de nachtegaal), die overgaat in de liefdesklacht van de minnaar die treurt om zijn onbereikbare geliefde. De zanger contrasteert zijn liefdesverdriet met de vrolijkheid van de meisjes, die met dansliedjes de vogelzang beantwoorden.

1a.*AXE Phebus aureo celsiora lustrat et nitore roseo radios illustrat*
In zijn gouden wagen doorkruist Phoebus (de zon) een hogere baan
en laat zijn stralen schijnen met een rooskleurige schittering.

1b.*Venustata Cibelis facie florente florem nato Semeles dat Phebo favente*
Cybele, gesierd met haar bloeiende aangezicht, schenkt bloesem aan de zoon van Semele (Bacchus) met instemming van Phoebus.

2a.*Aurarum suavium gratia iuvante sonat nemus avium voces modulante*
Dankzij de gunst van zachte briesjes schalt het woud met melodieuze vogelzang.

....

3a.*Iam Dionea leta chorea sedulo resonat cantibus horum*
Het vrolijke danskoor van Venus echoot nu onophoudelijk de liederen van deze (vogels).

Versus CB 66 wordt niet Ericteus maar Acteon als eerste genoemd en op de zonsopgang betrokken: *Acteon primum Greci dicunt rubicundum; Nam sol purpureum iam mane novum tenet ortum*; De eerste, Actaeon, noemen de Grieken 'de rode'; de zon is immers purperkleurig als ze in de vroegte weer opgaat. Naar Bernt, Vollmann.

[323]CB 71: Sequens: 8 (dubbel)strofen, fol. 28^{rv}, schrift h^{1a}, rubr. h^{1}, titel '*De eodem*'; het lied is, met muzieknotatie op lijnen, overgeleverd in een 13^{e}-eeuws hs in Erfurt (Stadtbücherei Amplon.oct.32, fol.89^{vr}), dat ten dele van Franse herkomst is; eronder op fol.89^{r} door dezelfde hand de prozatekst *Experimentum in dubiis*; voorafgaand op fol.88^{rv} het Noord-Franse kruistochtlied *Chevalier mult estes guariz* uit 1148, door een andere maar gelijktijdige hand. Lipphardt dateert het lied rond 1150. Melodie: Lipphardt 1955 (*Weisen*) 125, 137-9; CB Korth 1979 (*Melodien*) 93-6, 194; CB Russell/Pickett 1978, 35-7. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 11.

[324]Het gebruik van de mythologische naam Cybele/Rhea voor Terra komt in de CB verder niet voor, maar is typerend voor Petrus van Blois (Arundel nr.1, 7, 16); de naam Rhea wordt gebruikt in een niet in de CB overgeleverde strofe van het aan Petrus van Blois verwante lied CB 73 (str. 2b, zie noot bij str. 1). Het is vermoedelijk ontleend aan Martianus Capella, *Nuptiae* I,71. Cf. Vollmann en Lenzen 1973, 31 f.

CB 73: Ver renatum - De Lente is herboren

In deze laatste Sequens heeft de dichter geleerde mythografie, lentebeschrijving en een smeekbede tot Venus op elegante wijze gecombineerd.[325] De hemelgod Jupiter heeft de Lente bevrijd uit de gevangenschap van de Winter, hier gepersonifieerd door Chronos. De uit de winterse bevriezing herboren Lente bloeit en heerst op de purpergekleurde weide: *purpurato floret prato ver tenet primatum*. Tot zijn entourage behoren geurige bloemen en de kwelende nachtegaal.[326] Dan wordt het opleven van natuur en libido mythologisch aangeduid door wellustige natuurgoden, de Satyrs uit het gevolg van Bacchus die zich vermaken met de dansende bosnimfen (de Dryaden) en de dalnimfen (de Napeae). Als zo in de lente de natuur herleeft, moet het liefdesgevoel wel ontwaken (str.3b): *O Cupido conscitus hoc amor innovatur*; O Cupido, het is besloten, daardoor wordt de liefde vernieuwd!

Strofenliederen over de Liefde in de Lente

CB 74: Alles vernieuwt zich: re.. re.. renovatur

Het eerste strofenlied is een lofprijzing op de komst van de Lente in mythologische beeldtaal, die direct aansluit bij de lente-introductie van de voorafgaande Sequens CB 73.[327] Ook hier wordt de natuur bevolkt door antieke woudgoden: de bosnimfen (Dryaden) en bergnimfen (Oreades) verlevendigen de hellingen, terwijl de Satyrs zingen en dansen in het Tempe-dal, een riviervallei in Thessalië die het antieke model werd voor elk mooi dal of lieflijk oord.[328]

In tegenstelling tot het voorafgaande klaaglied in Sequens-vorm heeft CB 74 het karakter van een vrolijk gezelschapslied, opgebouwd uit gelijke strofen. Deze lofzang, die bijna geheel bestaat uit een lentebeschrijving, opent de reeks strofenliederen (CB 74-96) als een natuurlijke coulisse waartegen de erop volgende liefdesavonturen zich afspelen. De jeugdige deelnemers aan de lentevreugde komen in dit lied slechts in een enkele regel en in de slotstrofe aan bod. De komst van het voorjaar wekt de jonge mensen op tot vreugde en liefde. Zoals de zomerzon de aarde verwarmt, zo doet Venus in de jeugdige harten het liefdesvuur opvlammen. Daarom wordt de vernieuwing van de natuur gevierd en hoopt ieder het liefdesgeluk te vinden. De vreugde over de langverwachte terugkeer van de Lente en het weer opbloeien van de liefde komt ook tot uiting in het herhaalde gebruik van het voorvoegsel *re-* in de strofen 1, 2 en 4.

1.*LETABUNDUS Rediit avium concentus*
ver iocundum prodiit gaudeat iuventus
nova ferens gaudia modo vernant omnia Phebus serenatur
redolens temperiem novo flore faciem Flora renovatur
De vrolijk stemmende samenzang van de vogels is weergekeerd.
De plezierige Lente is aangetreden - laat de jeugd zich verheugen -
want deze brengt nieuwe vreugden. Nu wordt alles groen, Phoebus schijnt helder en verspreidt gematigde warmte. Flora's aangezicht is vernieuwd met nieuwe bloemen.

---

[325]CB 73: fol. 29^{rv}, schrift: h^2: begin van diens schrijfwerk, rubricatie h^1, titel '*Item*'; Sequens, in complete vorm 9 strofen, in de CB-versie ontbreken 3 halfstrofen (1b, 2b, 7a) en een regel (slotvers van 6b); dit tekstverlies verstoort de formele opbouw van het gedicht, maar heeft weinig invloed op de gedachtegang. Complete tekstversies in 2 hss: een 12^e-eeuws hs uit St.Martial te Limoges (Parijs BnF lat.1139), fol. 47^v: een toevoeging uit de 12^e of 13^e eeuw; met muzieknotatie op lijnen in een 13^e-eeuws hs in St.Gallen (Stiftsbibl.383), dat mogelijk uit Frankrijk of uit Frans Zwitserland afkomstig is; melodie-uitgave: Lipphardt 1955, 125, 139-143; CB Korth 1979, 97-101, 194; CB Russell/Pickett 1978, 37 f. Volgens Lipphardt is het lied rond 1150 ontstaan; Vollmann denkt aan een latere datering vanwege de verwantschap met de liederen van Petrus van Blois (c.1170). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 13; Dronke 1968, 301.

[326]Str.2: zie onder: Lente en vogelzang.

[327]CB 74: unicum; fol. 29^v, schrift h^2, rubricatie h^1, titel '*Item. unde supra*'; strofenlied: 5 strofen; Vollmann dateert het gedicht na de gedichten van Petrus van Blois (vanaf c.1155), wegens tekst-overeenkomsten met diens lentelied Arundel nr 1; volgens Spanke (1943 recensie) komt de strofenvorm overeen met die van de Conductus op Thomas van Canterbury *Novus miles sequitur* (AH 21,137), waarvan de melodie in 3 hss is overgeleverd (Anglès, *Codex musical de las Huelgas* II, p.187). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1976, nr 8 en 1993, nr 14; CB Laistner/Düchting 1993, 219.

[328]Cf. Bernt, Walsh; Curtius 205 ff.

2.*Risu Iovis pellitur torpor iemalis*
altius extollitur cursus estivalis
solis beneficio qui sublato bravio[329] *recipit teporem*
sic ad instar temporis nostri Venus pectoris reficit ardorem
Door de hemelse glimlach van Jupiter wordt de starheid van de Winter verdreven.
Hoger verheft zich de baan van de Zomer,
dankzij de zon, die na het winnen van de zegeprijs, weer aan warmte wint.
Zo ontsteekt Venus, naar het voorbeeld van het jaargetijde, het liefdesvuur weer in onze harten.

3.*Estivantur Driades colle sub umbroso*
prodeunt Oreades cetu glorioso
Satirorum contio psallit cum tripudio Tempe per amena
his alludens concinit cum iocundi meminit veris filomena
De Dryaden brengen de Zomer door in het schaduwrijke heuvelbos,
de Oreaden trekken op in een glorieuze stoet,
het gezelschap van de Satyrs zingt en danst door het lieflijke Tempe-dal.
Met hen fluit de nachtegaal in harmonie, terwijl ze de vrolijke Lente gedenkt.

4.*Estas ab exilio redit exoptata*
picto redit gremio Tellus purpurata
miti cum susurrio suo domicilio grillus delectatur
hec canore iubilo multiformi sibilo nemus gloriatur
De langverwachte Zomer keert uit de verbanning terug,
De in purper geklede moeder Aarde vertoont zich weer met bontgekleurde schoot.
Met zacht sjirpen vermeit de krekel zich in zijn woning.
Het woud pronkt met deze welluidende jubelzang en dit veeltonig gefluit.

5.*Applaudamus igitur rerum novitati*
felix qui diligitur voti compos grati
dono letus Veneris cuius ara teneris floribus odorat
miser e contrario qui sublato bravio sine spe laborat
Laat ook ons daarom de vernieuwing van de schepping toejuichen.
Gelukkig is degene die bemind wordt en zijn hartewens vervuld ziet.
Hij is blij met de gave van Venus, van wie het altaar geurt naar prille bloemen.
Ellendig is daarentegen degene aan wie de zegeprijs is ontnomen, en die zonder hoop voortzwoegt.

CB 78-85: De vreugden van de Lente

Vanaf CB 78 begint een reeks strofenliederen die openen met een natuurbeschrijving, en die vanaf CB 80 vergezeld gaan van een refrein, terwijl CB 86 wel een lang refrein maar geen natuur-introductie bevat. Vooral de strofenliederen met een refrein hebben het karakter van gezelschapsliederen, waarin de bloeitijd wordt bezongen als het seizoen van de liefde en van het gezelschapsleven in de openlucht. Een voorzanger roept de jongelui op om aan de feestvreugde van de nieuwe Lente deel te nemen met zang en dans, waarna iedereen het refrein kan meezingen. Uit het vrolijk samenzijn van de jonge mensen in de lieflijke natuur ontstaat als vanzelf de liefde. Meestal verwijst enkel de aanhef van het lied kort naar het liefdesseizoen: de zoete Lente of de zoele Zomer.[330]

CB 80: De zomerse vreugde
Dit eerste gezelschapslied met refrein is vermoedelijk samengesteld uit twee afzonderlijke dansliederen met hetzelfde thema: de relatie tussen de vernieuwing van de natuur en het opkomende

[329]Vgl. str.5: woordspel: hier met de betekenis ‘de overwinning behalen’, onder daarentegen ‘de zegeprijs ontnemen’ (naar Vollmann). Vgl. Paulus I Cor. 9,24.
[330]Groep CB 78-85: fol. 33^{v}-36^{v}, schrift h^{2}, rubr. h^{1}; CB 78-82: unica.

liefdesgevoel bij de jeugd. In het eerste lied *Estivali gaudio* (1ab) en in het refrein worden de thema's natuur en liefde afgewisseld, en het refrein eindigt met de verbanning van de Winter.[331] Het 'koor van de jongens' wordt aangespoord door de zingende vogels.
1a.*ESTIVALI GAudio tellus renovatur*
militandi studio Venus excitatur
gaudet chorus iuvenum dum turba frequens avium garritu modulatur
REFL. Quanta sunt gaudia amanti et amato ...
iam revernant omnia nobis delectabilia hyemps eradicatur
Met de zomerse vreugde vernieuwt de Aarde zich;
liefde wordt opgewekt en de ijver voor de Venusdienst.
Het jongenskoor verheugt zich, terwijl de dicht opeengepakte vogelschaar
melodieus kwettert en kweelt.
REFR. Hoe groot zijn de vreugden voor wie mint en bemind wordt, ...
Nu komt alles wat ons pleziert weer tot bloei: de Winter is uitgebannen.

1b.*ORnantur prata floribus varii coloris*
quorum delectatio causa fit amoris
gaudet chorus...
De weiden tooien zich met bloemen in bonte kleur
en het genot daarvan vormt de oorzaak van de liefde.

In het tweede lied *In calore vivido* (2ab) is de eerste strofe geheel gewijd aan de vernieuwing van de natuur en de tweede aan de liefde. De Aarde draagt een groen kleed van gras en kruiden en is met bonte bloemen versierd.[332] De meisjes vieren het Venus-feest en Amor geeft de jeugdigen (*teneris*) zijn bitter-zoete mengsel te drinken.
2a.*IN calore vivido nunc reformantur omnia*
hiemali tedio que viluere languida
tellus ferens gramina decoratur floribus
et vestiuntur nemora frondosis arboribus
In de tot leven wekkende warmte worden nu alle dingen nieuw gevormd,
die door de starheid van de winter lusteloos en traag waren geworden.
De Aarde draagt groene gewassen en tooit zich met bloemen
en de wouden kleden zich met het loof van de bomen.

CB 81: Een lofzang op de Lente
Dit gezelschapslied begroet de Lente als de tijd van warmte, vruchtbaarheid en vreugde. De dichter beschrijft hoe de gehele natuur na de koude en doodse wintertijd weer opleeft en roept het verzamelde gezelschap op de komst van de Lente te vieren met vrolijke zang en dans. De aarde wordt weer vruchtbaar en groen dankzij de zonnestralen en de hemeldauw; in deze bloeitijd zingen de vogels, dansen de meisjes en wordt zelfs de oude vrouw weer levenslustig.[333]

---

[331]CB 80: titel '*Item. De eodem*'; 2 liederen van elk 2 strofen, met refrein; str. 1a en refr. geneumeerd (n^3). Het eerste lied wordt met de twee beginwoorden *Estivali gaudio* geciteerd aan het begin van het 'Spel van de koning van Egypte' (*Ludus de rege Aegypti*) CB 228, waar het lied als *conductus* (strofenlied) wordt aangeduid in de rubriek. Vollmann dateert beide liederen in de 13^e eeuw en neemt in ieder geval voor het tweede lied (2ab) een ontstaan in Duits gebied aan vanwege de verwijzing naar het gebruik van de *Mailehen*; zie onder: de meibruid. Cf. CB I.2; Spanke 1943 (recensie); CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 20. Het voorafgaande lied CB 79 is eveneens gesitueerd in de warme zomertijd: *ESTIVALI SUb fervore quando cuncta sunt in flore totus eram in ardore*; In de hitte van de Zomer, wanneer alles in bloei staat, stond ook ik geheel in vuur en vlam. De rest van het lied is gewijd aan een ontmoeting met een herderin op een lieflijke plek in de natuur (locus amoenus); pastourelle: 6 strofen, str.1-3 met neumen (n^3), titel '*Item*'.
[332]Voor het kruiden- en bloemenkleed van de Aarde: vgl. CB 71: Cybele/Rhea en CB 74,4: Tellus.
[333]CB 81: titel '*Item unde supra*', danslied van 4 vagantenstrofen met refrein; volgens Spanke is de stijl en inhoud vergelijkbaar met CB 80; volgens Vollmann is het lied in de 13^e eeuw in Duitsland ontstaan; str.4: zie onder: Lente en vogelzang. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 21.

1.*SOLIS IUbar nituit nuncians in mundum*
quod nobis emicuit tempus letabundum
ver[334] *quod nunc apparuit dans solum fecundum*
salutari meruit per carmen iocundum
REFL.ERgo nostra contio psallat cum tripudio dulci melodia
De zonneschijn straalde en verkondigde aan de wereld
dat voor ons is verschenen het vreugdevolle seizoen.
De Lente, die nu gekomen is en de grond vruchtbaar maakt,
verdient het begroet te worden met een vrolijk lied.
REFR. Dus laat ons gezelschap zingen en dansen op een zoete melodie!

2.*Fugiente penitus hyemis algore*
spirat ether tacitus estu gratiore
descendente celitus salutari(s) rore
fecundatur funditus tellus ex humore
Als de winterkou geheel vervlogen is,
ademt de stille lucht met weldadiger warmte.
Als van de hemel heilzame dauw neerdaalt,
wordt de Aarde ten diepste met vochtigheid bevrucht.

3.*Sol extinctus fuerat modo renitescit*
frigus invaluerat sed modo tabescit
nix que nos obruerat ex estu liquescit
qui prius aruerat campus revirescit
De zon was gedoofd maar schijnt nu weer helder;
De kou werd strenger maar is nu verdwenen;
De sneeuw die ons bedekt had smelt door de warmte;
Het veld, dat eerst dor was, wordt weer groen.

CB 82: Voorbij is de winterkou

Dit lied bestaat uit twee delen: een lofzang op de Lente in 3 strofen, gevolgd door een 'leerdicht voor meisjes'
in de trant van het liefdesdispuut tussen Phyllis en Flora CB 92. De eerste twee strofen beschrijven de door de
zonnewarmte teweeggebrachte regeneratie van het aardse leven. Na deze geleerde uitleg van de werking der
natuurkrachten wordt in de derde strofe een concreet lentelandschap geschetst als decor voor de zingende
vogels.[335]

1.*FRIGUS Hinc est horridum tempus adest floridum*[336]
veris ab instantia[337] *tellus iam fit gravida*
in partum inde solvitur dum florere cernitur
De grimmige kou is weg en de bloementijd is daar.
Op aandrang van de Lente wordt moeder Aarde nu zwanger;
dan opent zij zich om te baren, wanneer men haar ziet bloeien.

2.*Sol tellurem recreat ne fetus eius pereat*

---

[334]Emendatie: naar kritische editie; CB en Vollmann: *per*.

[335]CB 82: titel '*Item aliud*'; de tekst moet ontstaan zijn na CB 92, Spanke vermoedt op grond van de ritmiek herkomst uit Duitsland. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 22. Strofe 3: zie onder: Lente en vogelzang.

[336]*Tempus adest floridum*: beginregel van CB 142; vgl. het begin van CB 114 en 126.

[337]Zo Walsh en Bernt naar Schmeller; Schumann *inflantia*; Vollmann *infantia*, verwijzend naar Arundel nr 1 (P. van Blois): *ver infans*; de jonge Lente.

ab aeris temperantia rerum fit materia
unde multiplicia generantur semina
De zon vernieuwt de aarde opdat haar vruchten niet tegronde gaan.
Uit de warmte van de lucht ontstaat de materie van de dingen,
waaruit veelsoortige zaden voortkomen.

Het tweede deel opent in strofe 4 met een eigen korte natuur-introductie, die doet denken aan de openingsverzen van het model CB 92.
4.*Ridet terre facies ... colores per multiplices ...*
Het gezicht van de aarde lacht ... met veelvoudige kleuren

CB 92: Phyllis en Flora: een ochtendwandeling in de Lente
Het bekende liefdesdebat tussen Phyllis en Flora opent met een korte aanduiding van het seizoen en de tijd van de dag.[338]
1.*ANNI Parte florida celo puriore*
picto terre gremio vario colore
dum fugaret sydera nuntius aurore
liquit sompnus oculos Phyllidis et Flore
In de bloeitijd van het jaar, wanneer de hemel helder wordt
en de schoot van de aarde beschilderd is met bonte kleuren,
terwijl de bode van de dageraad (Venus, de morgenster) de sterren verjaagde,
verliet de slaap de ogen van Phyllis en Flora.

Liefdesklachten

Op de lofprijzing van de liefde volgt in de verzameling het genre van de klaagzang (*Planctus*), dat begint met de tragische Dido-groep (CB 97-102) waarop ongelijkstrofige liefdesklachten aansluiten (CB 103-109) gevolgd door strofenliederen, die eveneens het onvervulde liefdesverlangen en het liefdesleed tot thema hebben (CB 110-121) en dan overgaan in klachten van diverse aard (CB 122-131).

Liefdesverlangen in de Lente: CB 113 en 114
Onder de liefdesklachten in gelijkstrofige vorm bevindt zich een kleine groep die met een Duitse strofe is verbonden (CB 112-115). Twee van de Latijnse liederen verbinden het opkomende liefdesgevoel met de ontluikende natuur in het voorjaar.[339]
Het aanbreken van het lenteseizoen roept bij de zanger van **CB 113** weer gevoelens van liefde op, die hij herkent als *nova signa Veneris*, nieuwe tekenen van liefde.[340]

---

[338]Cf. Walsh 1976, nr 23, bij str. 1: 'The setting is spring, with weather and countryside conspiring to evoke feelings of love.' CB 92: titel '*De Phillide et Flora*', oorspronkelijk 79 vagantenstrofen; fol. 39^{r},r.8 t/m 42^{v} (bijna 4 bladen), breekt daar af na str.62,3; wisseling van schrijfhand: h^2 t/m str.44 (fol. 41^{v},r.19), vanaf str.45: schrift en rubr. h^1. Waar gegevens? datering: 1150-1200, oudste tekstbron c.1200.
Ook het 'Liefdesconcilie van Remiremont' (een vrouwenklooster bij Toul) vindt in de Lente plaats, in de 'Venus-maand' April; een parodie, gedateerd c.1150 ; cf. Düchting 1981, 495: *Veris in temporibus sub Aprilis idibus habuit concilium Romarici montium puellaris contio montis in coenobio ...*; In de lentetijd, midden in April, hield het meisjesgezelschap van Remiremont een concilie in de refter van hun klooster ...
[339]CB 113, 114: unica, beide met titel '*Item*', fol. 81^{rv}, schrift h^2, rubricatie h^1; beide strofenliederen met Duitse strofe; cf. CB I.2.
[340]Door Schumann emendatie tot: *nove signa Veneris*; tekenen van een nieuwe liefde. CB 113: 5 strofen met refrein, met Duitse strofe CB 113a: beginstrofe van een lied van Dietmar von Aist (MF 32) dat het verlangen van een vrouw naar haar geliefde bezingt. De dichter van het Latijnse lied sluit in concept en woordkeus aan bij de antieke Romeinse liefdespoëzie, met respectievelijk ontleningen aan Horatius voor de natuur-introductie (*Carm.* 1.4,1 en 4.7,1-2) aan Vergilius (*Aeneis* 4,23: Dido) voor de nieuwe liefde die hij voelt en aan Ovidius (*Amores* 3.11,34: *hac amor hac odium*) voor de haat-liefde-verhouding tot zijn ontoegeeflijke beminde. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1976, nr 11 en 1993, nr 35.

Het refrein roept op tot bij het blijde jaargetijde passende vreugde:
1.*TRANSIIT Nix et glacies spirante Favonio*[341]
terre nitet facies ortu florum vario[342]
et michi materies amor est quem sentio
REFL.ad gaudia Temporis nos ammonet lascivia
Gesmolten zijn sneeuw en ijs onder de zucht van de Zuidenwind,
het gezicht van de Aarde schittert van de opkomende bonte bloemenpracht,
en wat in mij ontstaat dat is de liefde die ik voel.
REFR.Tot vreugde maant ons de lustigheid van dit jaargetijde.

In lied **CB 114** worden de bloeitijd van de aarde en van de mens met elkaar verbonden. Het verlangen van de zanger blijft echter nog onvervuld; van de genietingen van de liefde kan hij nog slechts dromen.[343]
1.(3)*Tempus accedit floridum hyemps discedit temere*[344]
omne quod fuit aridum germen suum vult gygnere
quamdiu modo vixeris semper letare iuvenis quia nescis cum deperis
De tijd van de bloemen nadert, de Winter trekt zich prompt terug;
al wat verdord was, wil nu zijn knoppen en loten voortbrengen.
Zolang je nu nog leeft, moet je altijd vrolijk zijn, jongeman,
want je weet niet wanneer je sterft.

2.(1)*Prata iam rident omnia dulce est flores carpere*
sed nox donat hiis sompnia qui semper vellent ludere
Alle weiden lachen nu en het is zoet om bloemen te plukken,
maar de nacht schenkt enkel dromen aan hen die immer zouden willen liefkozen.

CB 126: De klacht van het zwangere meisje
Temidden van de groep klaagzangen van diverse aard (CB 122-131) bevindt zich deze meisjesklacht in 13 strofen (*Huc usque me miseram*), die voorafgegaan wordt door een schematisch aandoende lentestrofe met een vrolijk refrein.[345] De beginstrofe heeft een ander rijmschema (aaa, de rest aab) en de inhoud staat in scherp contrast met het klaaglied dat volgt. Deze strofe lijkt eerder afkomstig van een jubellied over de Lente en de liefde. In combinatie met de beklagenswaardige toestand waarin het meisje ten gevolge van de liefde verkeert, krijgt het refrein een ironische klank.
1.*TEMPUS Instat floridum cantus crescit avium tellus dat solatium*
REFL. Eya qualia sunt amoris gaudia

---

[341]Vgl. Horatius, het begin van *Carm.* 1.4: *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*; Wederom wordt de snijdende winter afgelost dankzij de Lente en de Zuidenwind. Naar Vollmann en Walsh.
[342]Vgl. CB 82,4 en CB 92,1: zie boven.
[343]CB 114: 4 strofen, met Duitse strofe CB 114a: unicum. Spanke (1943 recensie) vermoedt dat CB 114 van Duitse herkomst is en jonger dan de Duitse strofe. De volgorde van de strofen is door elkaar geraakt: nummering naar Schumann, tussen haakjes zoals in de CB en bij Vollmann. Vollmann wijst op overeenkomsten in stemming, gedachtenopbouw, taalgebruik en ritmisch patroon met CB 140 (zie onder). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1976, nr 12 en 1993, nr 36.
[344]Vgl. het begin van CB 82: *Frigus hinc est horridum tempus adest floridum*: zie boven; vgl. het begin van CB 126 en 142: zie onder.
[345]*Tempus instat floridum*: vgl. het begin van CB 82, 114 en 142. CB 126: unicum, titel '*Item*', fol. 52^{v}, schrift h^{2}, rubr. h^{1}; het lied wordt zonder str.1 weergegeven door Schumann in de kritische editie, bij Bernt (1974, 1992) en Walsh; Schmeller en Vollmann drukken deze strofe wel af, waarbij Vollmann de lentestrofe 'kaum hierhergehörend' noemt. Cf. CB I.2: in het apparaat als 1a; zo ook Walsh 1976, nr 15 (1993, nr 41: enkel het refrein); Dronke (1984, 267 f.,n.49) is het geheel met Schumann eens. E. Herkenrath, 'Tempus instat floridum', *Neophilologus* 15 (1930) 135-40: verdedigt de 'Vorspruch' en het refrein als ironisch-humoristisch bedoelde onderdelen van de zwangerschapsklacht en haalt vergelijkbare voorbeelden aan: een Franse klacht van een zwanger meisje met dubbelzinnig refrein (Bartsch I,43) en Walter van Châtillon, St.Omer nr 20: de 'liefdes-klacht' van een clericus die vader is geworden. Deze parodieën beginnen met een standaardformule (bij CB 126 de *Frühlingseingang*), waaraan vervolgens een geheel andere inhoud wordt gegeven.

De bloeitijd is nabij, het gezang van de vogels zwelt aan, de aarde schenkt troost.
REFR. Eia, hoe mooi zijn de vreugden van de liefde!

Het Lentemotief in het tweede deel van de afdeling Liefdesliederen
Een heel katern vol Lenteliederen: fol. 57-64

Het tweede deel van de afdeling Liefdesliederen (CB 132-186) begint met een lange reeks liefdesliederen met *Natureingang*, die de Lente bezingen als het seizoen van de liefde (CB 132-162). Deze thematische reeks valt formeel gezien in drie groepen uiteen. De reeks voorjaarsgedichten opent op nu fol. 56^{r} met een kleine groep teksten over de 'Lente van de dieren': CB 132, *Iam vernali tempore*, een lied in sequens-vorm, met de bijpassende metrische gedichten CB 133 en 134. De reeks moet oorspronkelijk al op het voorafgaande blad - dat verdwenen is - begonnen zijn, want op blad 56 staat enkel het slot van CB 132.[346] De centrale en grootste groep lenteliederen wordt gevormd door de Latijns-Duitse gedichten: strofenliederen bestaande uit een aantal Latijnse strofen en als slot een Duitse strofe met meestal dezelfde vorm (en melodie): CB 135-155 op fol. 56^{v}-62^{v}. Deze lange, aaneengesloten Latijns-Duitse groep begint net voor het nieuwe katern, op de achterzijde van fol. 56 en vult het grootste deel (6 bladen) van het 'Lente-katern': fol. 57-62. Na dit tweetalige liedrepertoire besluit de lentereeks op de laatste twee bladen van het katern met een kleine groep puur Latijnse strofenliederen, die de titel '*De Vere*' draagt: CB 156-160 op fol. 63^{r}-64^{r}, gevolgd door de miniatuur van het Lentelandschap op fol. 64^{v}. Na deze miniatuur wordt de reeks Latijns-Duitse gedichten voortgezet met liefdesliederen die de liefde zelf tot onderwerp hebben. Alleen de eerste twee teksten brengen de liefde nog in verband met het lente-seizoen: CB 161 en 162 op fol. 65^{r}, naast de Lenteminiatuur.
Het gehele katern fol. 57-64 is dus gevuld met liefdesliederen die openen met een lentebeschrijving. Dit 'lente-repertoire' overschrijdt de grenzen van het katern naar beide zijden: ook het laatste blad van het voorafgaande katern (fol. 56) en het eerste blad van het navolgende katern (fol. 65) bevatten liederen met een lente-motief.
Het Lente-katern is in hoofdzaak geschreven door h^{2}, gerubriceerd door h^{1} en gedecoreerd met fraaie fleuronnée-initialen (door de illuminator zelf?), evenals het voorafgaande en het navolgende katern (fol. 50-56 en fol. 65-72) en daarmee de gehele 'Duitse' verzameling. Omdat de liedteksten in deze afdeling meestal kort zijn levert de combinatie van tekst en decoratie hier een zeer levendige en afwisselende bladspiegel op.[347]

De gezelschapsliederen met Duitse strofe: CB 135-155, fol. 56^{v}-62^{v}

De twee laatste katernen van de afdeling Liefdesliederen bevatten een voor de Carmina Burana karakteristieke deelverzameling: het zogenaamde 'Duitse' liedcorpus waarin een locaal en eigentijds repertoire van tweetalige strofenliederen is opgetekend. De liefdesliederen van dit corpus hebben het karakter van gezelschapsliederen en zijn opgebouwd uit een aantal Latijnse strofen waaraan een Duitse strofe is toegevoegd. Van de Duitse strofen zijn er een klein aantal uit liederen van bekende minnezangers afkomstig, terwijl het merendeel uit uniek materiaal bestaat, dat deels in samenhang met de Latijnse strofen is gedicht.[348] Het Latijnse deel van dit liedrepertoire is alleen uit de Codex Buranus bekend, op één lied (CB 178) en een enkele beginstrofe na (de eerste strofe van CB 142 en 146).

[346]Zie onder: Lente van de dieren .
[347]Alleen enkele later ingevoegde teksten stammen van de hoofdschrijver en corrector h^{1}: de metrische Versus CB 133 en 134, op fol. 56^{r} op de plaats van een gewiste tekst, en lied CB 155 op een aanvankelijk leeggelaten ruimte onder de Amor-verzen CB 154 op fol. 62^{v}. Cf. Schumann 1930 (CB II.1) 37* f., 49*; idem 1934 (HV), 289 ff.
[348]Van de 46 Duitse strofen in de verzameling bevatten er 17 een beschrijving van het seizoen (meimaand of de zomer, soms als contrast de winter): corresponderend met de Latijnse tekst: CB 135a, 137a, 138a, 139a, 140a, 141a, 144a, (148a) 149 II, 151a, 152a, 161a; niet corresponderend met de Latijnse tekst: CB 171a, 172a, 178a, 180a, 181a, 182a. De *Natureingang* komt in de Duitse Minnesang vooral voor bij Heinric van Veldeke (12 van

De Latijns-Duitse verzameling is thematisch onderverdeeld in twee groepen: Lenteliederen (CB 135-155) en Liefdesliederen zonder natuurmotief (CB 161-185), onderbroken door een kleine groep geheel Latijnse teksten over de Lente (CB 156-160). De eerste reeks Latijns-Duitse liefdesliederen bestaat uit liederen met een natuur-introductie en wordt afgesloten door de Latijnse groep getiteld '*De Vere*' en de Lente-miniatuur. Daarna volgt de tweede reeks tweetalige liederen (CB 161-185), waarvan alleen de eerste twee beginnen met een beschrijving van het seizoen, de overige echter geen natuurmotief bevatten.
Met het blad dat voor fol. 56 is uitgescheurd is de titel van het eerste Lentelied CB 132 verloren gegaan en na de daarop aansluitende Versus CB 133 en 134 begint op fol. 56^{v} onder de titel '*Item aliud*' - een titel die bijna elk lied vanaf nu draagt - een reeks liefdesliederen met een natuurbeschrijving aan het begin (*Natureingang*) en een Duitse strofe aan het eind (CB 135-153). De serie wordt besloten door de op CB 153 aansluitende Amor-verzen CB 154. De aanvankelijk door schrijver h^2 opengelaten ruimte onder deze Versus op fol. 62^{v} werd later door h^1 gevuld met een liefdesgedicht met Duitse strofe maar zonder 'Natureingang' (CB 155).

Levenslust en liefdesvreugde: CB 135 tot 144

CB 135: CEDIT Hyemps - de Lente heeft de Winter verjaagd
Dit virtuoze stuk, geheel rijmend op *-ies*, opent de tweetalige reeks Lenteliederen met een breed uitgemeten natuurbeschrijving. Aansluitend wordt het jeugdige lentevermaak op de groene weiden kort aangeduid en het gedicht besluit met een 'gebed tot Amor'. De bijbehorende Duitse strofe, rijmend op *-an*, vat de natuurbeschrijving van het Latijnse gedicht clichématig samen. De winterse treurnis wordt verjaagd door de heldere en aangename Lente. De Latijnse dichter toont zijn geleerdheid door de komst van het milde seizoen met een 'kosmische formule' te omschrijven: het verschijnen van het sterrenbeeld van de Pleiaden aan de nachtelijke hemel in midden Mei.[349]
2.*Veris adest elegans acies*
clara nitet sine nube dies nocte micant Pliadum facies
grata datur modo temperies temporis optima mollicies
De verfijnde helderheid van de Lente is daar:
licht straalt de dag zonder wolken, in de nacht schittert het sterrenbeeld van de Pleiaden;
nu wordt ons welkome warmte gegeven, de opperste mildheid van het jaargetijde.
3.*Quam mira mundi superficies*[350]
gramine redolent planicies induitur foliis abies
picta canit volucrum series prata virent iuvenum requies
Hoe wonderbaar is het oppervlak van de aarde:
naar gras en kruiden geuren de vlakten, de den kleedt zich in nieuwe naalden,
de bontgekleurde vogelschaar zingt, de ligweiden voor de jongeren worden groen.

135a.*Der starche winder hat uns uerlan div sumerzit ist schone getan*
walt vnde heide sih ih nu an lovp vnde bluomen chle wolgetan
dauon mag uns frovde nimmer mer zergan
De strenge Winter heeft ons verlaten, de Zomertijd is mooi van aard:
woud en heide zie ik nu aan, loof en bloemen, klaver welgedaan;
onze vreugde daarover mag nimmermeer vergaan.

---

de 33 liederen), bij Walther von der Vogelweide en in de *Sommerlieder* en *Winterlieder* van Neidhart. Cf. Wachinger 1985, 293-7; Sayce 1992, 165 f.
[349]CB 135: bovenste helft van fol. 56^{v}; strofenvorm stamt uit de romaanse lyriek; Latijns gedicht: 4 strofen; Duitse strofe: vgl. de vorm van de winterklacht van Walther von der Vogelweide L. 39.1: *Uns hât der winter geschadet über al*. Cf. CB I.2 en I,3; CB Bernt 1974 en 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 42; Sayce 1992, 126.
[350]Str. 3 is in de buitenmarge toegevoegd en door afnijding is een deel van de tekst verloren gegaan; *Quam mira*: reconstructie van Vollmann; Schumann (naar Meyer): *Libera*; Bischoff en Bernt: *Est pura*; Walsh: *Soluta*. In de slotregel: *virent* naar Schumann, Bernt, Walsh; Vollmann: *vident*.

CB 136: Het gezicht van April
De milde zonnewarmte van de Venusmaand April brengt een algehele vernieuwing van de wereld tot stand en het Lentefeest zet de jongens aan tot liefde en vreugde.[351]
1.*OMNIA Sol temperat purus et subtilis*
nova mundo reserat facies Aprilis
ad amorem properat animus herilis
et iocundis imperat deus puerilis
Alles verwarmt de zon, zo helder en fijn,
nieuwe dingen ontsluit voor de wereld het gezicht van April;
naar de liefde haast zich de geest van de jongeheer
en aan de blijde harten geeft de kind-god (Amor) zijn bevelen.

2.*Rerum tanta novitas in sollempni vere*
et veris auctoritas iubet nos gaudere ...
Zo'n grote vernieuwing van de dingen bij het jaarlijkse Lentefeest
en het gezag van de Lente verordenen ons verheugd te zijn ...

Het Lentekatern: een dubbele lente-opening: Ver en Veris
Het nieuwe katern fol. 57-64, geheel gewijd aan de Lente, opent op de voorzijde zeer toepasselijk met twee lenteliederen die met het woord 'Lente' beginnen: *Ver - Veris*.

CB 137: Ver redit optatum - de langverwachte Lente keert terug
Dit korte gezelschapslied beschrijft in de eerste strofe het lieflijke lentelandschap en roept in de tweede strofe de jongens op om naar buiten te gaan en daar van de bloemen en de meisjes te genieten. Het Latijnse lied is waarschijnlijk gecomponeerd naar model van de Duitse strofe, een meilied waarin een man zijn geliefde uitnodigt tot de reidans in deze bloeimaand of 'Wonnemond'.[352]
137a.*Springer wir den reygen nu vrowe min*
vrovn uns gegen den meigen uns chumet sin schin
der winder der heiden tet senediv not der ist nu zergangen
si ist wunnechlich bevangen von bluomen rot
Laten we de reidans dansen, nu vrouwe mijn,
en ons verheugen over de Mei, nu zijn glans tot ons komt!
De Winter deed de verlangende heide leed; hij is nu verdwenen,
zij echter is gelukzalig bedekt met rode bloemen.

CB 138: Veris leta facies - het blije gezicht van de Lente
In dit gezelschapslied is het liefdesthema ondergeschikt aan het thema van de vernieuwing in de natuur, waarmee het gedicht begint en eindigt. De eerste twee strofen beschrijven de komst van de Lente in mythologische beeldtaal: Phoebus (Apollo, de zon) en Flora (de bloemengodin) vormen een paar en Zephyr (de zachte Westenwind) verspreidt de bloemengeur. De mythologische lentebeschrijving besluit met een oproep om te strijden om de liefdesprijs, waarna de studenten deze voor zichzelf opeisen ten koste van de ongeletterde leken.[353] Ook de liefde wordt mythologisch omschreven: met de zonnestralen ontsteekt Amor het liefdesverlangen, terwijl Venus het vervult.[354] De slotstrofe geeft de vrolijke en uitbundige Lente weer met een natuurbeeld, waarin bloemen, vogels en

[351]CB 136: onderste helft van fol. 56^{v}; Latijns lied: 3 strofen, vorm: vagantenstrofe; de derde strofe bevat een vermaning tot trouw; zie boven: Fortuna en de liefde . Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1976, nr 16 en 1993, nr 43.
[352]Naar Vollmann, die beide delen in de 13^{e} eeuw dateert. CB 137: bovenste helft van fol. 57^{r}; Latijns lied: 2 strofen; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Latijnse deel: zie onder: tweeluik lente-liefde.
[353]Str.3: *Litteratos convocat decus virginale/ laicorum execrat pectus (pecus?) bestiale*; De schone schare der meisjes roept de geletterde mannen bij zich en verwenst de dierlijke geest (kudde?) van de leken. Voor de tegenstelling *litterati - laici*: vgl. CB 162, str.4 en 5.
[354]Vervolg van str.3; zie boven: de macht van de liefde.

meisjes tezamen het landschap (bloemenweide en lieflijk bos) verlevendigen. De Duitse strofe, een lofprijzing van 'heer Mei' (*her meie*), sluit bij dit lentebeeld aan.[355]
1.*VERIS LEta facies mundo propinatur*
hyemalis acies victa iam fugatur
in vestitu vario Phebus (Flora?) principatur
nemorum dulcisono que cantu celebratur
Het blije gezicht van de Lente laaft de wereld,
de scherpe winterkou is nu overwonnen en verjaagd.
In een rijkgekleurd gewaad regeert Phoebus (Flora?)
en wordt met zoetklinkende zang uit de bossen bejubeld.

2.*Flore fusus gremio Phebus novo more*
risum dat hoc vario iam stipate flore
Zephyrus nectareo spirans in odore
certatim pro bravio curramus in amore[356]
Uitgespreid op Flora's schoot schenkt Phoebus haar opnieuw
zijn glimlach, nu zij zo rijk bedekt is met deze bontheid aan bloemen.
Zephyr ademt nectargeur.
Laat ons in een wedloop strijden om de zegeprijs in de liefde.

...

4.*Cytharizat cantico dulcis phylomena*
flore rident vario prata iam serena
salit[357] *<turba> avium silve per amena*
chorus promit virginum iam gaudia millena
De zoete nachtegaal begeleidt met toontrillingen haar lied,
met bonte bloementooi lachen nu de zonnige weiden,
de vogelschaar fladdert door het lieflijke bos,
het meisjeskoor geeft nu uiting aan duizendvoudige vreugde.

138a.*In liehter varwe stat der walt der vogele schal nu donet*
div wunne ist worden manichvalt des meien tugende chronet
senide liebe wer were alt da sih div çit so schonet
her meie iv ist der bris gezalt der winder si gehonet[358]
In lichte kleur staat het woud, het geschal van de vogels weerklinkt nu,
de heerlijkheid is menigvuldig; de deugd van Mei bekroont

---

[355]CB 138: fol. 57[rv]; vorm: vagantenstrofe, Latijns lied: 4 strofen. De sneer naar de *laici* in str. 3 herinnert volgens Spanke aan het beschimpen van de *vilains* in Franse dansliederen. Vollmann is van mening dat het lied daarom heel goed uit Frankrijk afkomstig kan zijn en wijst op verwantschap met het strofenlied CB 74 (*Letabundus rediit*) uit het 'westelijke liedcorpus': vagantenregel als basisvorm, het paar Phoebus/Flora, *bravium* als liefdes-zegeprijs. De Duitse strofe is volgens hem in vorm en inhoud naar het Latijnse model gedicht. Daar de vagantenstrofe een Latijnse strofenvorm is kan dit ook bij de andere Duitse strofen in deze vorm het geval zijn (CB 136a, 139a, 141a, 170a, 181a). Sayce noemt CB 138a een voorbeeld van een 'hybrid mixture' van Duitse lyriek, Latijnse vorm en ontleningen aan het Oudfrans. Ze wijst op motieven en formuleringen ontleend aan Neidhart (*in liehter varwe stat der walt, wunne*, vloek op de winter) en aan het *Meilied* van Walther von der Vogelweide (L 51.13, waarvan twee strofen in de CB zijn opgenomen: CB 151a en 169a): *dân is niemen alt, wê wer wære unfrô?*, de personificatie van Mei (*her meie*). Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 44; Sayce 1992, 126-9, 134.
[356]CB: *in odore* (herhaling); Vollmann (naar Schmeller): *in amore*; Walsh (naar suggestie van Schumann): *dulciore*.
[357]Walsh: *psallit*: zingt; een woordwisseling die bij dicteren gemakkelijk kan optreden.
[358]Vgl. Walther von der Vogelweide: 46.30: *her meie, ir müeset merze sîn*; meilied 51.13: *wol dir, meie*; winterklacht 39.1: de Winter moet de overwinning overdragen aan Mei: *weizgot er lât ouch dem meien den strît* (naar Sayce 1992, 127 f.).

liefdesverlangen; wie voelt zich oud, als het jaargetijde zich zo mooi maakt?
Heer Mei, U wordt de prijs toegekend, de Winter zij weggehoond.

CB 139: De bloeitijd van de natuur en van de liefde: Amor floreat

De eerste helft van dit 6-strofige lied verwelkomt het zomerse seizoen (*tempus estivale*) als tijd van liefde en vreugde. Al in de eerste strofe worden de Zomer en Amor met elkaar verbonden. De tweede strofe beschrijft de opbloei van de natuur, die met de kleuren en geuren van haar bloemen en de zang van de nachtegaal alle zintuigen prikkelt en bekoort. Het zien, ruiken en horen van de bekoorlijkheden van de Lentenatuur doet ook de liefdesgevoelens ontwaken. De liefde komt zo evenals de bloemen in het voorjaar tot bloei en daarover heerst algehele blijdschap.[359]

2.*Mutatis temporibus tellus parit flores*
pro diversis floribus variat colores
variis coloribus[360] *prata dant odores*
phylomena cantibus suscitat amores
Met de wisseling der seizoenen brengt de aarde bloemen voort,
voor de verschillende bloemsoorten varieert ze de kleuren.
Uit de bonte bloemenkleuren schenken de weiden heerlijke geuren,
de nachtegaal wekt met haar gezangen liefdesgevoelens op.

CB 140: Alles wordt nieuw

De aarde opent haar schoot onder de zachte lentewind en de natuur komt weer tot bloei. Al wat leeft geeft zich nu onbezorgd over aan de liefde. De bloemenpracht van de Lente nodigt uit tot liefhebben, maar de liefde van de zanger blijft nog onbeantwoord.[361]

1.*TERRA IAm pandit gremium vernali lenitate*
quod gelu triste clauserat brumali feritate
dulci venit strepitu Favonius cum vere
sevum spirans Boreas nos cessat commovere
tam grata rerum novitas que patitur silere?
De Aarde opent nu door de zachtheid van de Lente haar schoot,
die door de strenge vorst van de barre Winter was gesloten.
Met zoet geruis komt met de Lente de zoele Westenwind,
de Noordenwind houdt op ons met zijn woeste adem te verontrusten.
Zo'n aangename vernieuwing der dingen duldt toch niet dat wij zwijgen?

2.*Nunc ergo canunt iuvenes nunc cantum promunt volucres* ...
Daarom zingen nu de jongelui en laten nu de vogels hun zang horen ...

---

[359]CB 139: fol. 57^{v}-58^{r}; Latijns lied: 6 strofen, vorm: vagantenstrofe. Duitse strofe: variant van deze vorm; de inhoud vat de motieven van het Latijnse lied kort samen met weglating van het thema liefdesleed: *Zergangen ist der winder chalt.../gelovbet stat der gruone walt.../nieman chan nu werden alt...*; Verdwenen is de winterkou.../in blad staat het groene woud.../Niemand kan nu oud worden... Deze Duitse strofe is waarschijnlijk, evenals de vorige, in de 13^{e} eeuw gedicht naar het voorbeeld van de Latijnse strofen; Beatie (*Strophic Form*, 326) neemt voor CB 138a en 139a een en dezelfde clericale auteur aan; zie Vollmann. Beide Duitse strofen hebben als motief 'niemand voelt zich oud nu de natuur zich verjongt', dat volgens Sayce aan het *Meilied* van Walther von der Vogelweide is ontleend: *dân ist niemen alt*. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; Hamacher 1986, nr 12; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 45; Sayce 1992, 127.

[360]De techniek van woordherhaling versterkt hier nog de indruk van overdaad aan bloemen en kleuren: *flores - floribus, colores - coloribus, variat - variis*. Zo worden ook de thema's van de volgende strofen benadrukt: *gaudeat - gaudia* (3), *vulnerari - vulnus* (4,5). Naar Hamacher en Walsh.

[361]CB 140: fol. 58^{rv}, strofenlied (vagantenregels en variaties daarop): 5 strofen; eerste versregel geneumeerd (n^{4}). Vollmann vermoedt dat het Latijnse lied in de 13^{e} eeuw in Duitsland ontstaan is en dat de Duitse strofe erbij is gedicht; evenals in CB 139a wordt ook hier de inhoud van het Latijnse gedicht samengevat met weglating van het liefdesleed. Voor het motief van het balspel als teken van de lente en het rijm *balle-schalle*: vgl. lied 39.1 van Walther von der Vogelweide. De beeldspraak van de vierde strofe vertoont gelijkenis met liefdesklacht CB 114; vgl. ook CB 62,7. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; Sayce 1992, 127. Zie onder: locus amoenus; de vijfde stap.

3.*Ecce iam vernant omnia fructu redivivo*
pulso per temperiem tam frigore nocivo
tellus feta sui par- tus grande decus flores
gygnit odoriferos nec non multos colores
Catonis visis talibus inmutarentur mores
Zie, nu bloeit alles met herleefde vruchtbaarheid.
Nu de schadelijke kou verdreven is door de milde temperatuur
baart de zwangere Aarde als haar prachtige vrucht
bloemen in heerlijke geuren en talloze kleuren.
Zelfs de strenge Cato zou bij deze aanblik zijn zeden veranderen![362]
4.*Fronde nemus induitur iam canit phylomena*
cum variis coloribus iam prata sunt amena ...
Het bos wordt met loof bekleed, de nachtegaal zingt al,
met hun verschillende kleuren zijn de weiden al bekoorlijk.

De Duitse strofe vat de inhoud van het Latijnse lied kort samen, maar eindigt vrolijk met een oproep tot zang, reidans, balspel en een lofprijzing van *min vrowe*.
140a.*Nu suln wir alle froude han die zit mit sange wol began*
wir sehen bluomen stan div heide ist wunnechclich getan ...
Nu zullen wij allen plezier hebben, het jaargetijde met zingen feestelijk vieren!
Wij zien bloemen staan, de heide is wonderschoon getooid ...

CB 141: Bomen, vogels en liefde
De bomen komen in blad en in bloei, de vogels zingen; met de Lente is de warme, vurige liefde (*amor calidus*) gekomen, die de jonge harten overweldigt. De jeugd wordt aangemoedigd de komst van de Lente en de liefde te vieren, de jongens in de Latijnse beginstrofe, de meisjes in de Duitse slotstrofe. Tussen dit 'natuurlijke' raamwerk ontvouwt zich een liefdesdialoog waarin het meisje zich tenslotte gewonnen geeft omdat ook zij de kracht van Amor niet kan weerstaan.[363]
1a.*FLORENT Omnes arbores dulce canunt volucres*
revirescunt frutices congaudete iuvenes
Alle bomen staan in bloei, zoet zingen de vogels,
de struiken worden weer groen - wees samen vrolijk, jongens!

141a*Div heide gruonet und der walt stolze meide wesent palt*
die vogele singent manichvalt zergangen ist der winder chalt
De heide wordt groen en het woud - trotse meiden, wees stoutmoedig!
De vogels zingen in menigvoud, voorbij is de winterkou.

CB 142: De bloemenweide
1.*TEMPUS Adest floridum surgunt namque flores/ vernales ...*
Het bloemrijke jaargetijde is daar, want de (lente)bloemen komen uit
De lentewarmte transformeert de natuur en de mens. De bloemen gaan bloeien in bonte kleuren (*per multos colores*) en de bloemenweide wordt het trefpunt voor de jeugd, die in liefdesstemming is geraakt: *Stant prata plena floribus in quibus nos ludamus*; De weiden staan vol bloemen, laten wij ons

[362]Cato gold al in de antieke tijd als verpersoonlijking van een ernstige levenshouding en een strenge moraal; de aan hem toegeschreven laat-antieke verzameling morele spreuken (*Disticha Catonis*) werden in het middeleeuwse schoolonderricht als beginliteratuur gebruikt; naar Vollmann.
[363]CB 141: fol. 58^{v}; Latijns gedicht: sequens-vorm met gelijkstrofige delen: 1abcd, 2, 3, 4ab. De vorm van de Duitse strofe volgt de Latijnse traditie; volgens Vollmann heeft dezelfde auteur het Latijnse en Duitse deel samen als één lied gedicht, vermoedelijk in de 13^{e} eeuw. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann.

daarop vermaken! De meisjes en studenten (*virgines cum clericis*) verzamelen zich daar voor zang, dans en (liefdes)spel.[364]

CB 143 en 144: De vreugden van de Lente en de liefde

Deze twee gezelschapsliederen zijn inhoudelijk nauw verwant en verbinden een natuurbeschrijving volgens vaste formules met een uitbundige lofprijzing van het voorjaar als de tijd van vrolijkheid en liefdesdienst. **CB 143** laat een exacte tweedeling zien tussen de manifestaties van de lentevreugden in de natuur en hun gewenste effect op het liefdesleven van de jeugd.[365] De Zomer heeft de strenge Winter verjaagd en alles weer tot leven gewekt, ook de liefdeslust van de jongens.

1.*ECCE GRatum et optatum ver reducit gaudia*
purpuratum floret pratum sol serenat omnia
iam iam cedant tristia estas redit nunc recedit hyemis sevicia
Zie hoe de Lente, zo welkom en langverwacht, de vreugden terugbrengt:
De weide bloeit in purperkleur, de zon maakt alle dingen helder.
Nu, nu moet alle treurnis wijken; de Zomer keert weer en de strengheid van de Winter trekt zich terug.

De tekst van **CB 144** sluit hierop aan.[366] De komst van de Zomer maakt alles nieuw en stralend. Ook de uitgelatenheid van de meisjes maakt deel uit van de lentevreugden. De jongens moeten de verlokkingen van de natuur en de meisjes beantwoorden en in dienst van Venus treden.

1.*IAM IAm rident prata iam iam virgines iocundantur terre ridet facies*
estas nunc apparuit ornatusque florum lete claruit
Ja, nu lachen de weiden; ja, nu vermaken de meisjes zich en lacht het gezicht van de Aarde.
De Zomer is gekomen en vrolijk is de bloemenpracht gaan stralen.

2.*Nemus revirescit frondent frutices hyemps seva cessit leti iuvenes*
congaudete floribus Amor allicit vos iam virginibus
Het woud wordt weer groen, de struiken krijgen blad, de grimmige Winter is geweken.
Vrolijke jongens, verheugt jullie samen met de bloemen! Amor lokt jullie al naar de meisjes.

CB 146 en 147: de zang van de nachtegaal en de klaagzang van de minnaar

Gedicht **CB 146** is volgens Vollmann een 'epigonale compilatie' van gemeenplaatsen en motieven uit de liefdeslyriek. Het gedicht opent met een formule-achtige weergave van de schoonheid van de natuur in het voorjaar, gevolgd door een schematische schoonheidsbeschrijving van de geliefde, en wordt afgesloten met het topos 'zonder jou kan ik niet leven'.[367] De eerste strofe roept de komst van de

---

[364]CB 142: Latijns lied: 3 vagantenstrofen; de eerste regel met neumen (n^4); Vollmann dateert de tekst in de 13e eeuw vanwege het formule-achtige karakter van de motieven. Het begin (str.1 en een halve regel van str. 2) is gebruikt voor een later geestelijk lied, dat is opgenomen in de *Piae cantiones*, een Zweedse verzameling kerk- en schoolliederen, gedrukt in 1582: *Piae cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum*, ed. G.R. Woodward 1910. Het lied heeft hier een geheel andere melodie en vervolgtekst gekregen: de drie vervolgstrofen vormen de ode aan de lente om in een hymne tot de Schepper. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Walsh 1976, nr 9; Hamacher 1986, nr 13; CB Vollmann.

[365]CB 143: fol. 59rv, Latijnse lied: 3 strofen; neumen (n^4): de eerste Latijnse strofe en de slotverzen van de Duitse strofe: melodie verschilt. Latijnse lied: unicum, melodie-transcripties naar de CB-neumen door Binkley, Pickett e.a.: CB Russell/Pickett 1978, p. 4, 46. Duitse strofe: canzone-vorm, beginstrofe van een meisjeslied over liefdesvreugde met haar ridder (pseudo-Reinmar: MF 203,10). Het Duitse lied is waarschijnlijk ouder dan het Latijnse, dat in de 13e eeuw wordt gedateerd. De natuurbeschrijving houdt zich aan vaste formuleringen, die deels ontleend lijken aan een gedicht van Walter van Châtillon (St.Omer-verzameling nr 24). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 46.

[366]CB 144: fol. 59v, bovenste helft; Latijns lied: 3 strofen; Duitse strofe met natuurbeschrijving; beide delen door Vollmann in de 13e eeuw gedateerd. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Voor CB 145, zie onder: Lente en vogelzang.

[367]CB 146: fol. 60r, Latijnse lied: 5 strofen; str.1 en de Duitse strofe voorzien van neumen (n^4): gelijke melodie. De eerste strofe is ook, samen met enkele Duitse verzen, gebrekkig overgeleverd in een handschrift in St.Gallen (Stiftsbibl. 627): rond 1200 toegevoegd op de voorzijde van het achterste schutblad. Het gedicht dateert waarschijnlijk van kort voor die tijd (laatste kwart 12e eeuw). Uit het feit dat de CB-dichter zijn schoonheidsbeschrijving grotendeels heeft ontleend aan de *Altercatio Ganimedis et Helene* (en aan Petrus van

Lente op met bloemenpracht en vogelzang. De nachtegaal van het Latijnse lied is in de Duitse strofe tot liefdesbode van de minnaar geworden.
1.*TELLUS Flore vario vestitur et veris presentia sentitur*
phylomena dulciter modulans auditur sic hyemis sevicia finitur
De aarde kleedt zich in bonte bloementooi en de aanwezigheid van de Lente laat zich voelen; de nachtegaal laat zich horen met zoet gezang, zo eindigt de strengheid van de Winter.

146a.*Nahtegel sing einen don mit sinne miner hohgemuoten chuniginne ...*
Nachtegaal, zing een kunstzinnige melodie tot mijn hooggestemde koningin ...

Op deze smeekbede volgt **CB 147** met een lente-klaagzang van een ongelukkige minnaar.[368] Ach, als de ontrouw van zijn geliefde hem niet zo treurig stemde, dan zou hij de Lente bezingen: *salutarem gramina me novarem mundo darem nova carmina*; dan zou ik de groene weiden begroeten, mij vernieuwen en de wereld nieuwe liederen schenken.

CB 148 en 149: De lentebloei: tweemaal Floret
Op de onderste helft van fol. 60^{v} staan twee korte liedjes die allebei met *Floret* beginnen en met een vergelijkbare fleuronnée-initiaal F openen.[369] De bloeitijd van de Lente vormt hier, in enkele verzen, letterlijk de inleiding tot het eigenlijke liefdesthema: in het eerste lied de verliefdheid van de jongens, in het tweede het verlangen van een meisje. De beginstrofe van **CB 148** beschrijft de opbloeiende aarde:
1.*FLORET Tellus floribus variis coloribus floret et cum gramine*
De aarde bloeit met bloemen in diverse kleuren en ze bloeit met het groene gras.

De meisjesklacht **CB 149** bestaat uit een Latijnse en een Duitse strofe met dezelfde inhoud, en een samenvattend gemengd refrein, die alledrie met hetzelfde beeld openen:
1.*FLORET Silva nobilis floribus et foliis ...*
Het heerlijke woud tooit zich met bloemen en bladeren ...

REFL.Floret silva undique ...

2.*Gruonet der walt allenthalben ...*

Lente, jeugd en Amor: CB 150 tot 154

Voorafgaand aan de Amor-verzen CB 154 staat een kleine groep gedichten die de drie motieven Lente, Jeugd en Liefde met elkaar verbinden.[370] De Latijnse liedteksten van CB 151 en 152 volgen ook inhoudelijk het model van de Duitse slotstrofe.[371]

Blois) is volgens Lenzen af te leiden dat het gedicht mogelijk, evenals zijn voorbeelden, van Franse herkomst is. De Duitse strofe is waarschijnlijk een 13^{e}-eeuwse toevoeging. Cf. CB I.2; CB I.3: overlevering; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann; Lenzen 1973, 98, 118. Zie onder: schoonheidsbeschrijving.
[368]CB 147: fol. 60^{rv}, Latijns lied: 4 strofen; de slotstrofe en de Duitse strofe met neumen (n^{4}), melodie verschillend. CB 147a: Reinmar der Alte (MF 177,10-15): dialoog tussen een dame en een bode; liefdesgeluk als contrast met het Latijnse deel; bode-motief sluit aan op CB 146a. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann.
[369]Bij CB 148 is de F tweemaal geschreven: als grote initiaal en als kapitaal in het beginwoord *FLORET*; het zwierige rode fleuronnée aan de linkerzijde van de initiaal (in de marge) is door een andere hand aan de rechterzijde (binnen het lettercorpus) aangevuld met kriebelig zwart rankwerk; cf. CB I.2. Vgl. CB 141 (fol. 58^{v}): *Florent omnes arbores*: F met oorspronkelijk rood rankwerk aan de rechterzijde (omkrullende palmetranken). CB 148: fol. 60^{v}, Latijns lied: 6 strofen, Duits lied: 2 strofen; cf. CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 48. CB 149: fol. 60^{v}-61^{r}; cf. CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; zie onder: de meibruid.
[370]Beginnend op fol. 61^{r} bijna bovenaan (op de tweede regel) en eindigend op fol. 62^{v}, voor de Latijnse liedgroep '*De Vere*'. Amor-verzen en groep: zie boven: de macht van de Liefde; zie onder: jeugd en Amor.
[371]Zie onder: Duitse strofen.

CB 150: De verwelkte aarde bloeit weer op
In de bloeitijd van de Lente, aangekondigd door de lieflijke zang van de nachtegaal, wanneer de temperatuur aangenaam wordt, volgen de jongens blijgezind de meisjes naar buiten om 'de bloesem van de bossen te aanschouwen': *florem contemplari nemorum*.[372]
1.*REDIVIVO Vernat flore tellus que diu marcuit*
et vernali sol calore pulso brume statu claruit
nam phylomena dulciter dulcisonis concentibus delectat cor suaviter
Met herleefde bloei vernieuwt zich de aarde die lange tijd verwelkt was
en de zon is gaan schijnen met lentewarmte, nu de wintertijd verdreven is.
Want de nachtegaal maakt op lieflijke wijze, met zoetklinkende melodieën, ons hart weldadig blij.

2.*Estas nunc tenella vestit fronde nuditatem arborum ...*
De Zomer kleedt nu de kaalheid van de bomen in jonge blaadjes ...

CB 153: Het gezang van de vogels en de meisjes
De wereld vernieuwt zich nu de Lente is weergekeerd met bloemen, vogelzang en een heldere hemel. De bomen krijgen bloesem en nieuwe blaadjes, op het frisgroene gras spelen de meisjes omgeven door bloemengeur. Zij zingen hun lenteliederen, terwijl de vogels hen met melodische zang begeleiden: een onweerstaanbare combinatie voor de mannelijke toeschouwer.[373]
1.*TEMPUS Transit gelidum mundus renovatur*
verque redit floridum forma rebus datur
avis modulatur modulans letatur
lucidior et lenior aer iam serenatur
iam florea iam frondea silva comis densatur
Het koude jaargetijde is voorbij, de wereld vernieuwt zich.
De bloemrijke Lente keert terug en maakt alles mooi.
De vogel zingt zijn wijs en verheugt zich in zijn gezang.
De lucht, al lichter en zachter, wordt nu helder.
Het woud, nu in bloei en in blad, krijgt een dichte bladerkruin.

2.*Ludunt super gramina virgines decore*
quarum nova carmina dulci sonant ore
annuunt favore voluchres canore
favet et odore tellus picta flore ...
Nu spelen op de weiden de mooie jonge meisjes,
uit wier zoete monden nieuwe liederen klinken.
Met instemming vallen de vogels hen bij
en de met bloemen beschilderde aarde begunstigt hen met bloemengeur ...

---

[372]CB 150: fol. 61^{r}, Latijns lied: 3 strofen; Duitse strofe (canzone-vorm) over liefdesgeluk: Heinrich von Morungen, MF 142,19, str. 1; Latijnse beginstrofe en Duitse strofe geneumeerd t/m r. 5 (van de 7: n^{4}); het Latijnse gedicht is waarschijnlijk na het Duitse ontstaan, c.1200-30 (naar Vollmann). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Zie onder: Militia Veneris .

[373]CB 153: fol. 61^{v} onderaan (2 regels) en bijna het gehele fol. 62^{r} (op 3 regels na); Latijns strofenlied (strofenlai): 4 strofen, de eerste met neumen (n^{3}); de strofenvorm en melodie komen grotendeels overeen met die van de (tweestemmmige) St.Martial-conductus *Fulget dies celebris* (AH 20,50) in het uit St.Martial in Limoges afkomstige hs. Parijs BnF lat.3719. Het Latijnse lied is waarschijnlijk evenals zijn model afkomstig uit Frankrijk en stamt mogelijk al uit de eerste helft van de 12^{e} eeuw; Lipphardt (1955, 137) dateert het rond 1130 en schrijft het toe aan Hilarius van Orléans. Het Latijnse lied moet model gestaan hebben voor de Duitse strofe, die de geest van de Minnesang ademt. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; zie boven: de almacht van Amor (melodie en verdere literatuur); zie onder: de vijf stadia.

Voor de Lenteminiatuur: de Latijnse liedgroep, getiteld '*De Vere*'

De lentegroep CB 156 tot 160

De Landschapsminiatuur vult de gehele laatste bladzijde van het 'Lentekatern' fol. 57-64 (afb. 14c), in aansluiting op een kleine groep Latijnse lenteliederen zonder Duitse strofe. Deze groep bestaat uit vijf strofenliederen (CB 156-160), verdeeld over drie bladzijden (fol. 63^{r} tot 64^{r}) en draagt de titel '*De Vere*' - 'Over de Lente'. De titel is door de rubricator h^{1} op de rechterhelft van de bovenste regel van fol. 63^{r} geplaatst, naast de beginwoorden van CB 156: *Salve Ver optatum*. Dit gedicht vult de gehele pagina, waarna op fol. 63^{v} en 64^{r} kortere teksten volgen. De afsluitende Versus ontbreken, maar wel zijn op fol. 64^{r} onder het lied CB 160 nog bijna vier regels opengelaten, wellicht ter opvulling met enkele toepasselijke lenteverzen. Dat de plek is leeggebleven wijst er misschien op dat passende verzen niet voorhanden waren. De Latijnse groep bestaat uit liefdesliederen met een lentebeschrijving aan het begin, uitgezonderd de eerste van de twee Pastourelles CB 157 en 158 die verder nauw samenhangen. De liederen openen aldus: CB 156: *Salve, ver optatum*, CB 158: *Vere dulci mediante*, CB 159: *Veris dulcis in tempore* en CB 160: *Dum estas inchoatur*. Het is opvallend dat alle teksten meteen in hun aanhef het bezongen seizoen benoemen: de Lente (*Ver*) en het laatste geval de Zomer (*Estas*). De groep *De Vere* vormt binnen de verzameling Latijns-Duitse liederen een kleine groep geheel Latijnse stukken, waarschijnlijk van westelijke herkomst, ingeschoven aan het eind van de reeks liefdesliederen met lente-introductie. Evenals bij de overige teksten in dit katern en het volgende stamt ook bij de *De Vere*-groep het schrift van de tweede schrijver (h^{2}), de rubricatie - inclusief de hoofdtitel - van de eerste schrijver (h^{1}) en de initiaaldecoratie mogelijk van de hand van de illuminator, die ook de Lenteminiatuur uitvoerde (afb. 3).

Na de Landschapsminiatuur wordt, in het nieuwe katern fol. 65-72 de reeks liefdesliederen met Duitse strofe vervolgd, met als thema 'Amor en Venus' (CB 161-175) maar nu zonder het lente-motief. Alleen de eerste twee teksten van deze reeks, op de bladzijde naast de Lenteminiatuur (CB 161 en 162 op fol. 65^{r}), bevatten nog een verwijzing naar het seizoen van de liefde.

***'De Vere'* - Over de Lente**

CB 156: Een Ode aan de Lente - Salve ver optatum

De hoofdtitel '*De Vere*' is met name van toepassing op het eerste lied van de groep, een lente-ode die - met de titel - de gehele voorzijde van fol. 63 vult. Het lied combineert de begroeting van de Lente met een schoonheidsbeschrijving en een smeekbede aan de geliefde, die *Phyllis* wordt genoemd.[374]

Het nieuwe jaargetijde wordt begroet door de jeugdige geliefden als welkome brenger van bloemen, vogelzang en vreugde. Alles op aarde groeit en bloeit, de natuur is vol levenslust en al wat leeft is blij van zin. Met de natuur ontwaakt ook de liefde: Amor vestigt zijn heerschappij en Venus laat het liefdesvuur weer opvlammen.

1.*SALVE Ver optatum amantibus gratum*
gaudiorum fax multorum florum incrementum
multitudo florum et color colorum
salvetote et estote iocorum augmentum
dulcis avium concentus sonat gaudeat iuventus
hyemps seva transiit[375] *nam lenis spirat ventus*
Wees gegroet, welkome Lente, dierbaar voor de verliefden,
aansteker van veelvoudige vreugden, vermenigvuldiger van bloemen!
Overdaad van bloemen en kleur van kleuren,
wees gegroet en draag bij aan het vergroten van onze vreugden!

[374]Fol. 63^{r}: titel '*De Vere*' op rechterhelft van eerste regel; CB 156: pagina-vullend: de laatste twee woorden zijn aan de rechterkant onder de laatste regel geschreven en met een haak omkaderd; strofenlied: 5 strofen, gekenmerkt door volmaakte beheersing van de kunstvolle vorm (ritme en rijm), die volgens Spanke uniek is. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Zie onder: Schoonheidsbeschrijving .

[375]Vgl. Hooglied 2,11: *iam enim hiemps transiit*; kijk maar, de winter is heen (is immers al heengegaan). Naar CB Vollmann 1987.

De zoete samenzang der vogels weerklinkt, de jeugd moet zich verheugen!
De strenge winter is heengegaan, want er waait een zachte wind.

2.*Tellus purpurata floribus et prata*
revirescunt umbre crescunt nemus redimitur
lascivit natura omnis creatura
leto vultu claro cultu Amor investitur
Venus subditos titillat dum nature nectar stillat
sic ardor Venereus amantibus scintillat
De aarde kleurt purper van de bloemen en de weiden
worden weer groen, de schaduwen nemen toe, het bos wordt omkranst.
De natuur is levenslustig, elk schepsel toont een blijde blik.
Met een prachtige ceremonie aanvaardt Amor zijn heerschappij.
Venus prikkelt haar onderdanen, als de nectar van de natuur begint te druppelen;
Zo fonkelt de Venus-gloed in de verliefden.

Mooie meisjes onder een boom: CB 157 tot 159
In de drie op CB 156 volgende teksten is sprake van een voor de zanger uitermate verleidelijke situatie: temidden van de opbloeiende natuur ontwaart hij in de schaduw van een boom een mooi meisje, even pril en lieflijk als het lenteseizoen. In CB 158 en 159 wordt het lieflijke schouwspel in de 'zoete Lente' (*vere dulci*) gesitueerd, die in CB 159 direct wordt verbonden met de 'zoete Liefde' (*dulcis amor*).

CB 157 en 158: twee Pastourelles
Het thema van het liedgenre *Pastourelle* is de verleiding van een herderin door een man van hogere stand. De heer verhaalt over zijn gefingeerde liefdesavontuur in de onvoltooid verleden tijd. De erotische fantasie is gesitueerd in het warme seizoen (lente of zomer) en in de vrije natuur waar de man de herderin met haar kudde aantreft. Er ontspint zich een dialoog waarin de man het boerenmeisje poogt over te halen tot het liefdesspel. De Latijnse versie van dit uit de volkstaal afkomstige luchtige liedgenre bevat vaak elementen van humor en parodie.
In **CB 157** wordt de jonge herderin, die bij het ochtendgloren met haar kudde naar buiten trekt, een 'meisje met lentegelaat' genoemd: *virgo ... facie vernali*.[376]
CB 158 opent met een idyllisch beeld: op een stralende lentedag ziet de zanger een mooie herderin als een fluitspelende nimf onder een boom staan.[377]
1.*VERE Dulci mediante non in Maio paulo ante*
luce solis radiante virgo vultu elegante
fronde stabat sub vernante canens cum cicuta
Midden in de zoete Lente, niet in Mei, een beetje eerder,
in de stralende zonneschijn, stond een meisje met een charmant gezicht
onder het groene loof te spelen op een rietfluit.

CB 159 = CB 85: In de zoete Lentetijd - Veris dulcis in tempore
Het meisje dat hier 'in de zoete Lentetijd' onder een bloeiende boom staat is geen anonieme herderin, maar de met name genoemde *Juliana* met haar zuster. De Lente is de tijd van de 'zoete liefde' (*dulcis amor*): de bomen en lelies bloeien, de vogels kwetteren lustig en ook de meisjes gaan hiervan gloeien en zingen. De zanger droomt ervan zijn geliefde te omarmen en te kussen onder het bladerdak van het

[376]CB 157: fol. 63^{v}, titel: '*Item*'; 7 strofen, vorm: als CB 145 en 175; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 50.
[377]CB 158: fol. 63^{v}-64^{r}, titel '*Item aliud*'; 6 strofen: zelfde vorm (en melodie) als pastourelle CB 79 (*Estivali sub fervore*), volgens Spanke is CB 158 jonger dan CB 79 en na 1150 ontstaan; cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 51.

bos. Dit korte liefdeslied is al eerder in de verzameling opgenomen, tussen de strofenliederen in het eerste 'internationale' corpus van de afdeling Liefdesliederen.[378]

CB 160: Als de Zomer begint - Dum estas inchoatur
Dit zeer korte liedje, drie strofen in amper vier tekstregels, besluit de Latijnse *De Vere*-groep op de bladzijde voorafgaande aan de miniatuur. De eerste strofe beschrijft het aangename en zonnige seizoen, waarin de zanger echter gekweld wordt door onbeantwoorde liefde voor een uniek meisje; toch hoopt hij nog op erbarmen en toegenegenheid van haar kant.[379]
1.*DUM Estas inchoatur ameno tempore*
Phebusque dominatur apulso frigore
Terwijl de Zomer begint met aangenaam weer
en Phoebus (de zon) heerst na de verdrijving van de winterkou

De liedteksten naast de Lenteminiatuur

De miniatuur op fol. 64^{v} markeert niet helemaal het einde van de groep *De Vere*, want op de ernaast liggende bladzijde fol. 65^{r}, waarmee een nieuw katern begint, staat voor CB 161 de titel '*Item aliud*'. Deze titel past hier goed, want ook dit gedicht is geheel gewijd aan de Lente en de liefde. Aan lied 161 is echter weer wel een Duitse strofe gevoegd, het bekende loflied op de Zomertijd CB 161a dat dezelfde melodie heeft als CB 161. Het tweede lied op de bladzijde naast de miniatuur, CB 162, bevat verwijzingen naar het seizoen van de liefde en de vreugde. Daarna volgen korte liefdesliederen zonder natuurbeschrijving, gecombineerd met Duitse strofen.

CB 161: De viering van het Voorjaar
Het begin van dit lentelied sluit aan bij de opening van CB 160, het lied voor de miniatuur. Zowel de Latijnse tekst als de Duitse strofe hebben als hoofdthema de universele vreugde van de wereld (*mundus, werlt*) en de jonge mensen (*nos, wir*) over de komst van het nieuwe jaargetijde, maar de uitwerking is verschillend. In het Latijnse deel wordt de Lentetijd bezongen als seizoen van de liefde. In de Lente viert de schepping haar verjaardag en siert de aarde zich met bonte bloemen, die de liefdesboodschap overbrengen op de jeugdigen. Zij die in de bloei van hun leven zijn worden genodigd op het Venusfestijn met Amor als gastheer. De oproep tot deelname aan het lente- en liefdesritueel bedient zich van termen ontleend aan de christelijke eredienst: *celebrare, dies festi, sollemnia agere*. Het Latijnse lied komt later in de verzameling nogmaals voor, in het religieuze spel dat het oorspronkelijke tekstcorpus afsluit. Aan het begin van het 'Spel van de Koning van Egypte' CB 228 wordt dit lied namelijk gezongen als 'heidens' intochtlied samen met het lentelied CB 80. De Duitse strofe is waarschijnlijk in navolging van het Latijnse lied ontstaan, met weglating van de mythologische en religieuze toespelingen. De tekst bevat de standaard-elementen uit de Duitstalige natuur-introductie: veelstemmige vogelzang, de heide met bloemen en klaver, het groene woud, met tot slot een algemene oproep tot vreugde over de naderende Zomer.[380]

---

[378]CB 159: fol. 64^{r}, titel: '*Item unde supra*', 4 strofen met refrein; neumen boven de gehele tekst (n^{4}); tekst nogmaals als CB 85 op fol. 36^{v} zonder neumen, beide teksten: schrift h^{2}, rubricatie h^{1}, hier ook met voltooide grote begin-initiaal *V* met in de opening een ingetekend jongensgezicht, als enige van de initiaal-hoofden met aanduiding van nek, haar en gezichtscontouren die hier niet samenvallen met de rondingen van de letter. Het lied is nogmaals overgeleverd (ws in originele versie, met ander slot) in een Noord-Spaans hs (Escorial Z.II.2): uit Barcelona, vroeg-13^{e}-eeuwse toevoeging, met neumen op lijnen. Dronke (2000, 29-32) vermoedt dat het lied in de latere 12^{e} eeuw in het koninklijke cisterciënzer nonnenklooster van Las Huelgas is ontstaan. Zie onder: liefdespaar: meisje als bloem.
[379]CB 160: fol. 64^{r}, titel: '*Item aliud*'; 3 strofen, boven de gehele tekst neumen (n^{4}); het woord *in...choatur* uit elkaar getrokken vanwege een gat in het perkament, waarmee ook rekening gehouden moest worden bij het vervaardigen van de miniatuur op de verso-zijde. Onder de tekst zijn nog bijna vier regels leeg gebleven. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann.
[380]CB 161: fol. 65^{r}, titel: '*Item aliud*', schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; 2 strofen, Duitse strofe: gehele tekst neumen (n^{4}): zelfde melodie; Latijnse tekst tevens gebruikt in CB 228, aan begin van *Ludus de rege Egypti*: fol. 105^{r}, beide strofen, geschreven door h^{1}, geen neumen, direct na het citeren van de beginwoorden van CB 80: *Estivali*

1.*AB Estatis foribus Amor nos salutat*
humus picta floribus faciem commutat
Flores amoriferi iam arrident tempori
perit absque Venere flos etatis tenere
Vanaf de drempel van de Zomer begroet ons Amor,
de aarde, beschilderd met bloemen, verandert haar aangezicht.
De bloemen, bodes van de liefde, lachen nu het jaargetijde toe;
zonder Venus verwelkt de bloem der prille jeugd.

2.*Omnium principium dies est vernalis*
vere mundus celebrat diem sui natalis
omnes huius temporis dies festi Veneris
regna Iovis omnia hec agant sollempnia
Het begin van alle dingen is de dag van de Lente:
in de Lente viert de Wereld haar geboortedag.
Alle dagen van dit jaargetijde zijn feestdagen van Venus.
In Jupiters ganse rijk moet men dit festijn vieren.

161a.*Div werlt frovt sih uber al gegen der sumerzite*
aller slahte uogel schal horet man nu wite
dar zuo bluomen vnde chle hat div heide vil als ê
grvone stat der schone walt des suln wir nu wesen balt
De wereld verheugt zich alom over de Zomertijd:
alle soorten vogelgeschal hoort men nu wijd en zijd;
daarbij, bloemen en klaver heeft de heide zoveel als weleer,
groen staat het mooie woud; laten wij daarom nu vol goede moed zijn!

CB 162: De tijd van plezier: tempus est iocundum
Het thema van dit studenten-feestlied is de Lentetijd als vakantietijd, gewijd aan het genot van de liefde en de wijn (Venus en Bacchus). De studie-genoten (*consocii, socii*) worden opgeroepen het werk te staken. Het is nu de tijd van plezier, want de vrije dagen zijn weer aangebroken: de dienst aan Pallas wordt verruild voor die aan Venus.[381]
2.*O vos socii tempus est iocundum*[382] *dies otii redeunt in mundum*
ergo congaudete cetum letabundum tempus salutantes iocundum
O, kameraden, dit is een plezierige tijd: de vrije dagen keren terug in de wereld.
Dus verheug je met elkaar en begroet de vrolijke bende en de plezierige tijd.

---

gaudio. Vollmann dateert het Latijnse lied in de jaren 1180 omdat het dezelfde strofenvorm heeft als een lied van Dietmar von Aist (MF 39,30). De Duitse strofe moet wegens het compilatorisch karakter volgens hem jonger zijn. Sayce vermoedt hier ontlening van motieven en formuleringen aan Walther von der Vogelweide: 39.1: *uber al - vogele schal*; Meilied 51.13: *bluomen unde chle* (51.36 = CB 151a) en de slotstrofe: *sich fröit al diu welt gemeine*. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; Sayce 1992, 127 f.; Klemm/Wagner 2003 (tent.cat. BSB) nr 10, met afb. fol. 64^{v}-65^{r}.

[381]CB 162: fol. 65^{rv}, titel: '*Item aliud*'; 5 strofen: de eerste met neumen (n^4); Duitse strofe (geen neumen) naar model van het Latijnse lied: de beminde wordt gelijkgesteld aan Venus, die de aanbidder met haar blik verwondt. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 52. Thema's: studenten-vakantielied: vgl. CB 75 *Omittamus studia*; str. 4 en 5: tegenstelling *litterati - laici* in de liefde: vgl. CB 138,3; Venus-dienst: zie onder: militia Veneris ; Venus en Bacchus: vgl. drinkliederen CB 200, 216 ; water en wijn: vgl. CB 194 .

[382]Vgl. het begin van CB 179: *Tempus est iocundum*.

Het lente-motief in het 'Liefdeskatern'

De tweetalige gezelschapsliederen in het slotkatern van de Liefdes-afdeling (fol. 65-72) bevatten soms ook nog lente-motieven, zowel in de Latijnse tekst als in de Duitse strofe, maar vaak niet in directe samenhang.

Latijnse liederen: de zanger als nachtegaal
De klaaglijke zang van de nachtegaal vertolkt het liefdesverlangen van de minnaar in een aantal Latijnse dansliederen, zoals al eerder in het 'Lentekatern' (CB 146 en 147).

CB 173 en 174
De zanger van **CB 173** betrekt het herleven en opbloeien van de natuur in de Lente direct op zijn eigen innerlijk. Zijn hart leeft op door de lentevreugde en hij waagt het zijn geliefde om toenadering te verzoeken. De zanger voelt zich als een nachtegaal die door het lieflijke woud vliegt, jubelend en juichend, smachtend van verlangen naar zijn geliefde.
1.*REVIRESCIT ET florescit cor meum a gaudio* ...
Mijn hart ontluikt en bloeit op door de vreugde ...

2.*Phylomena per amenam silvam quando volitat*
exultando et cantando statim tui glorior
miserere quia vere in hac pena dulcissima morior
Wanneer de nachtegaal door het lieflijke woud vliegt,
jubelend en zingend, raak ik terstond hooggestemd om jou.
Heb erbarmen, omdat ik waarlijk (of: in de lente) aan deze allerzoetste pijn ten onder ga.

In **CB 174** richt de zanger/nachtegaal zich smekend en 'jubelend' tot zijn geliefde, zijn lofzang op haar schoonheid besluitend met: *semper in te glorior*. Dit lied begint waar het voorgaande lied eindigt, met de smeekbede tot de geliefde, gevolgd door een imitatie van de hoge trillers van de vogelzang.[383]
1.*VENI Veni venias ne me mori facias*
hyria hyrie nazaza trillirivos
Kom, kom, kom toch, laat me niet sterven!
Hyria, hyrie, nazaza trillirivos!

Ook het tweestrofige Duitse lied drukt dit verlangen uit:
174a.*Chume chume geselle min ih enbite harte din*
Kom, kom, mijn gezellin, ik wacht zozeer op je!

CB 179: Tempus est iocundum - Lentedans: vogelzang en liefdesdrang
Nu het 'plezierige jaargetijde' is aangebroken worden de meisjes en jongens opgeroepen samen vrolijk te zijn. In het refrein van dit voorjaars-danslied[384] zingt een jongeman over zijn nieuw ontvlamde liefde, steeds voorafgegaan door de uitroep: *O, o, totus floreo!*
De lustige nachtegaal kweelt een zoete wijs, maar de verliefde jongeman zingt nog smachtender zijn wervingslied. In de Wintertijd is een man kalm en beheerst, maar door de 'geest van de Lente' wordt hij wellustig (str.7): *animo vernali lasciviens*. De vereenzelviging van de opgewonden minnaar met de fluitende nachtegaal lijkt hier seksuele associaties op te roepen, zoals de 'vogelzang' van de Lente wel vaker dubbelzinnig bedoeld lijkt.[385]

---

[383]CB 173: fol. 69^{rv}; strofenlied in 2 strofen, met Duitse strofe; de ritmische vorm is verwant aan CB 143. CB 174: fol. 69^{v}; 3 Latijnse strofen en 2 Duitse, met dezelfde vorm en inhoud; alle teksten unica. Volgens Spanke zijn beide Latijnse liederen door dezelfde auteur gedicht, naar het model van de Duitse strofen. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974, 1992 (CB 174); CB Vollmann. Zie onder: Meisje als bloem (CB 174).
[384]CB 179: zie onder, Liefdespaar: meisje als bloem (str.3), lentedans.
[385]Voor associaties van de nachtegaal met het mannelijke geslachtsorgaan, zie bv. de lais van Marie de France (13^{e} eeuw) en de Decamerone (14^{e} eeuw); vgl. de dubbelzinnige vogelterminologie voor de 'bijslaap' in de diverse volkstalen: *vogelen, vögeln, uccellare*, met de betekenis 'vogeltjes vangen' maar ook 'paren'. Vgl. CB

2.*Cantat phylomena sic dulciter*
et modulans auditur <suaviter> intus caleo[386] *O o totus floreo*
De nachtegaal zingt, zo zoet
en laat haar melodieën horen <zo liefelijk>; ik gloei van binnen:
Oh, oh, ik sta geheel in bloei!

6.*Sile phylomena pro tempore surge cantilena de pectore O o totus floreo*
Zwijg, nachtegaal, voor een poos; Wel op, lied, uit mijn borst!:
Oh, oh, ik sta geheel in bloei!

Duitse strofen met natuurbeschrijving: van Winterkou naar Zomertijd

De Duitse strofen die met Latijnse liederen verbonden zijn, komen meestal wel in bouwvorm (en melodie) met het bijbehorende Latijnse lied overeen, maar naar inhoud zijn ze vaak geheel verschillend. Wel sluit het thema van de Duitse strofe soms aan op het volgende Latijnse lied. Zo bevatten de Duitse strofen bij de Latijnse liederen CB 173, 174 en 179 geen natuurmotief, terwijl de Duitse strofen die hieraan voorafgaan (CB 171a en 172a, CB 178a) wel naar de natuur verwijzen, evenals de op CB 179 aansluitende strofen CB 180a, 181a en 182a. Het resultaat is een complexe keten van directe formele en indirecte thematische verbindingen tussen de beide elementen van het tweetalige liedrepertoire.[387]
Al deze Duitse natuurstrofen beschrijven de kleuren en vreugden van het zomerseizoen in contrast met de troosteloosheid van de koude wintertijd. Eenzelfde contrast is te vinden in de liederen van Walther von der Vogelweide, zoals al blijkt uit zijn beginregels: *Uns hât der winter geschadet über al* (39.1) tegenover *Sô die bluomen ûz dem grase dringent* (45.37), *Muget ir schouwen waz dem meien* (Meilied 51.13; CB 151 en 169), *Diu welt was gelf, rôt unde blâ* (75.25). De thematiek van de teksten lijkt daarnaast vooral geïnspireerd door het grote corpus van Zomer- en Winterliederen van Neidhart von Reuental: liefdesleed in de Winter tegenover liefdesgeluk in de Zomer. De seizoensgebonden liefdesliederen van Neidhart openen gewoonlijk met een natuur-introductie, die de toon zet voor het liefdesthema. De enige strofe van zijn hand, die in de verzameling is opgenomen (CB 168a), is hier een voorbeeld van. De betreffende Neidhart-strofe staat eveneens in het laatste katern van de Liefdesliederen, juist voor deze anonieme Duitse tekstgroep met natuurbeschrijving uit het locale en eigentijdse repertoire.[388]

CB 168a: een Sommerlied van Neidhart
De Winter had de natuur gevangen gehouden, maar nu is ze weer bevrijd. De seizoenswisseling roept bij de zanger hevig verlangen op, maar maakt hem ook bewust van zijn situatie. Omdat hij van zijn geliefde is gescheiden blijft hij in tegenstelling tot de natuur een gevangene.[389]

184, een tweetalige lied over een meisje dat in het woud wordt ontmaagd door een jongeman: hij 'ving' haar bij de blanke hand en voerde haar 'in de vogelzang' (str.3): *Er viench si bi der wizen hant/ er fuort si in daz vogelsanch*; refr.: *Heia heia wie si sanch! ...*

[386]Cf. Vollmann: *intus caleo*: hier foutief ingedrongen, mogelijk te verbeteren in *suaviter*.

[387]Deze Duitse strofen zijn unica; in alle gevallen is het Latijnse lied waarschijnlijk ouder en volgt de Duitse strofe de vorm (niet de inhoud) van het Latijnse model; de Duitse strofen dateren vermoedelijk uit de 13e eeuw (c.1200-30). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992 (CB 172a, 178a); CB Vollmann.

[388]Cf. Sayce 1992, 126-33; Sayce onderkent tevens invloed van Neidhart in CB 152a. Het motief van de groeiwedstrijd in CB 182a is mogelijk beïnvloed door de derde strofe van Walthers Meilied (CB 151a), waarvan de vierde strofe eveneens in de verzameling is opgenomen: als CB 169a, direct volgend op het lied met de Neidhartstrofe CB 168. De Latijnse liederen CB 151, 168 en 169 zijn in vorm en melodie gemodelleerd naar de Duitse strofen van Walther en Neidhart; Schumann heeft ze samen met CB 165 (en mogelijk CB 107) als het werk van één auteur bestempeld en naar CB 169 *Hebet sidus*-groep genoemd (te dateren tussen circa 1220 en 1230).

[389]CB 168a: fol. 68r; deze Lente-strofe vormt de inleidingsstrofe van het Kruistochtlied van Neidhart von Reuental: *Sommerlied* 11 I (Haupt-Wießner 11.8-14), dat gedateerd wordt tussen 1217 en 1219 toen de dichter deelnam aan de kruistocht vanuit Beieren. De zanger bevindt zich 'overzee' en heeft slechts één wens:

Nu grvonet auer div heide
mit grvoneme lovbe stat der walt
der winder chalt twanch si sere beide
div zit hat sich uerwandelot ein senediv not
mant mich an der guoten von der ih ungerne scheide
Nu kleurt de heide weer groen,
en staat het woud in frisgroen loof,
de koude Winter hield hen beide zeer in bedwang.
Het seizoen is nu gewisseld. Kwelling door verlangen
doet mij aan de goede vrouw denken, van wie ik ongaarne gescheiden ben.

CB 171a en 172a: verlangen in de Zomer en de Winter
Beide strofen gaan uit van de seizoensgebonden scheiding van de geliefden in de Winter: in CB 172a verlangt een man hevig naar de Zomer, die in CB 171a al is aangebroken. De zanger van CB 172a beklaagt zich over zijn winterse liefdesleed: hij verlangt naar het zomerse liefdesgeluk met een mooie vrouw. In **CB 171a** spoort een minnaar zijn beminde aan niet langer te treuren, nu de Winter voorbij is en ze elkaar weer kunnen ontmoeten: de Zomertijd brengt met de rozen, de lelies en de opkomende klaver ook de liefde en de vreugde terug. Dit is de enige plaats waar in een Duitse strofe het Latijnse bloemenpaar 'roos en lelie' voorkomt, hier vergezeld van de typisch Duitse klaver (*chle*).
171a*Vrowe wesent vro trostent ivch der sumerzit*
div chumit iv also rosen lilien si uns git
vrowe wesent vro wie tuot ir nu so
daz ir so trurech sit der chle der springet ho
Vrouwe, wees vrolijk, vertroost u in de Zomertijd!
Die komt ook voor u: rozen en lelies geeft ze ons.
Vrouwe, wees vrolijk! Hoe komt het dat u nu zo doet,
dat u zo treurig zijt? De klaver, die springt omhoog!

CB 181a en 182a: Winterleed en Zomervreugde
Op de twee Latijnse dansliederen met refrein CB 181 en 182, die liefdeswerving als thema hebben, volgen Duitse strofen met refrein die de natuur in de barre Winter en in de groene Zomer beschrijven. CB 181a geeft in twee strofen een beeld van de kleurloze en troosteloze natuur in de Wintertijd door te beschrijven hoezeer de planten en de vogels te lijden hebben onder de winterse sneeuw en kou. De tekst bevat geen verwijzing naar de liefde.[390] Maar als het zomerse zonlicht verschijnt, dan smelt met de sneeuw alle treurnis weg, en **CB 182a** beschrijft hoe dan het gras weer groen wordt en alle planten en bloemen in onderlinge wedijver in het veld omhooggroeien. Mogelijk is dit laatste een weerklank van het Meilied van Walther von der Vogelweide, met het motief van de groeiwedstrijd op de weide tussen bloemen en klaver.
182a.*Vns chumet ein liehte sumerzit div heide in gruoner varwe lit*
gras bluomen chle lovp uns si git die wahsent alle widerstrit ...
Tot ons komt de lichte Zomertijd: de heide ligt er in groene kleur bij;
gras, bloemen, klaver en bladeren geeft ze ons, die alle in wedstrijd groeien ...

---

terugkeren naar huis en zijn beminde. Het gedicht is compleet overgeleverd in 3 (liederen)handschriften: Manesse-hs (fol. 274^{vb}), Riedegg-hs (Berlijn SB germ.fol.1062, fol. 50^{vb}: '*Ein ander wis*'), afkomstig uit Riedegg (Opper-Oostenrijk), c.1300, en nog een 15^{e}-eeuws hs in Berlijn. De kruistocht-thematiek blijkt niet direct uit de weinig specifieke beginstrofe, die over het ontwaken van de natuur en de liefde handelt; hier als model voor het Latijnse lied over de 'meibruid' (CB 168), zie onder: Liefdespaar. Vgl. het kruistochtlied van Walther von der Vogelweide (Palestinalied: L. 14.38), gedateerd na 1221, dat met een Latijns drinklied is gecombineerd (CB 211: inhoudelijk contrast). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann.

[390]Vgl. de winterklacht CB 172a, waar de winterkou en de sneeuw de minnaar pijn (*we*) doen: hij ondergaat leed door verlangen (*senede not*) naar de zomer en de geliefde; voor de winterklacht van de heide, vgl. CB 137a. Voor een Latijnse winter-introductie, zie CB 69 en 83 (Petrus van Blois); zie boven.

CB 151a: Walthers Meilied

De betreffende strofe, de derde, uit het Meilied van Walther is in het voorafgaande 'Lente-katern' van de verzameling opgenomen: een lofprijzing van de maand Mei met zijn bloemenpracht.[391]

151a.*So wol dir meie wie du scheidest allez ane haz*
wie wol du die bovme cleidest vnde die heide baz
div hat varue me du bist churzer ih pin langer
also stritent si uf dem anger bluomen vnde chle
Lof aan jou, o Mei, omdat je alles onderscheidt zonder strijd;
hoe goed je de bomen kleedt en de heide nog beter,
want die heeft meer kleuren: 'jij bent korter, ik ben langer'
zo wedijveren op de weide bloemen en klaver met elkaar.

CB 151: Bloemenpracht en vogelzang

Het bijbehorende Latijnse lied volgt de canzone-vorm, het rijmschema en de melodie van Walthers Duitse strofe. De Latijnse dichter sluit in zijn eerste strofe bij deze natuurbeschrijving aan, maar vervangt de 'groeiwedstrijd' tussen bloemen en klaver door een beeld van de in het zonlicht badende bloemenweide met de rood-witte kleuraccenten van de bloemen tussen het groene gras.[392]
Het lentelied prijst in twee strofen de vreugden van de weer ontwaakte natuur: de jubelend rondvliegende vogels, het bos met in blad komende bomen en geurige bloemen. De jongeren vieren op de bloemenweide het lentefeest van de natuur mee met zang en dans. Zelfs de ouderen worden door nieuwe levenslust aangestoken, want aan de reidans van de meisjes onder de lindeboom neemt naast de dochter ook de moeder deel.[393]

1.*VIRENT Prata hiemata tersa rabie*
florum data mundo grata rident facie
solis radio nitent albent rubent candent
veris ritus iura pandent ortu vario
Nu de winterse woede is weggevaagd, worden de weiden weer groen
en zij lachen de wereld toe met hun blijde aanzicht vol bloemen,
die onder de zonnestralen blinkend wit en stralend rood schitteren
en getuigen van de heerschappij van de Lente door hun veelvormige groeiwijze.

2.*Aves dulci melodia sonant garrule*
omni via voce pia[394] *volant sedule*
et in nemore frondes flores et odores
sunt ardescunt iuniores hoc in tempore
De kwetterende vogels laten zoete melodieën weerklinken
en allerwegen vliegen zij met toegewijde zangstem bedrijvig rond.
In het bos zijn bladeren, bloemen en geuren.
De jongeren raken in deze tijd in vuur en vlam.

---

[391]CB 151a: Walther von der Vogelweide, Meilied: *Muget ir schouwen waz dem meien* (L.51,29), str.3; Walthers lied (in canzone-vorm) is een contrafact van het Franse lied *Quan je voi l'erbe menue* van de trouvère Gautier d'Espinal: de CB-neumen stemmen in grote lijnen met de melodie van dit lied overeen. Het Meilied van Walther wordt tussen 1198 en 1203 gedateerd; de complete tekst komt in 2 Minnesangverzamelingen (teksthss) voor: het 'kleine' Heidelbergse Liederenhs (UB Pgm.357, fol. 38^{v}, onder *Lvtolt von Seven*) en het 'grote' Heidelbergse of Manesse-hs (fol. 132$^{va/b}$).

[392]CB 151: fol. 61^{rv}; Latijns lied: 5 strofen, naar model van de Duitse strofe (canzone-vorm): Walthers Meilied (str.3); de eerste twee Latijnse strofen en het begin van de Duitse strofe (t/m *haz wie*) geneumeerd door n^{4}: zelfde melodie. Het Latijnse lied maakt deel uit van de '*Hebet sidus*-groep' (CB 151, 168, 169), te dateren c.1220-30. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 49. Zie onder: Liefde en Jeugd.

[393]Voor het motief van de oude vrouw die deelneemt aan de lentedans (Neidhart-motief?), vgl. het slot van CB 81; zie onder.

[394]Vgl. CB 92,62 (Phyllis en Flora in het Paradijs van Amor): *Sonant voces avium modulatione pia*.

CB 152: Geen Zomer zo stralend als deze
Bloemenpracht en vogelzang vormen ook het thema van het volgende tweetalige lied. De eerste Latijnse strofe, een korte beschrijving van het seizoen van de liefde, komt naar inhoud en vorm zozeer overeen met de bijgevoegde Duitse strofe, dat van een vertaling sprake is. Vanwege de geringe kwaliteit van de Latijnse vervolgstrofen neemt Vollmann aan dat de Duitse strofe hier eveneens als voorbeeld heeft gediend. Geen Zomer was zo mooi als deze: de velden staan vol fraaie bloemen en het woud is gevuld met lieflijke vogelzang, omdat deze weldadige tijd de kleine zangvogeltjes tot jubelen brengt.[395]
1.*ESTAS Non apparuit preteritis temporibus*
que sic clara fuerit ornantur prata floribus
REFL.Aves nunc in silva canunt et canendo dulce garriunt
Niet eerder kwam er in de afgelopen tijd een Zomer voor
die zo stralend was als deze: de weiden zijn versierd met bloemen.
REFR.De vogels zingen nu in het woud en in hun zang kwelen zij zoet.

152a.*Ich gesach den sumer nie daz er so schone duhte mich*
mit menigen bluomen wolgetan div heide hat gezieret sih
sanges ist der walt so vol div zit div tuot den chleinen volgelen wol[396]
Ik heb nog nooit een Zomer gezien, die mij zo mooi voorkwam
met vele mooie bloemen heeft de heide zich gesierd.
Van gezang is het woud zo vol; deze tijd doet de kleine vogeltjes goed.

Lente en vogelzang

Het ligt voor de hand dat in een verzameling Lenteliederen het inspirerende gezang van de vogels een steeds weerkerend motief vormt. Naast de lentebloei is het vooral de vrolijke vogelzang die de levens- en liefdeslust bij de jonge mensen aanwakkert en hen aanzet tot gezamenlijke zang en dans in de open-lucht.[397] Zo wordt in danslied CB 80 het 'koor der jongens' aangespoord door de zingende vogels: *gaudet chorus iuvenum dum turba frequens avium garritu modulatur*; Het jongenskoor verheugt zich, terwijl de dicht opeengepakte vogelschaar melodieus kwettert en kweelt. De zoete vogelzang en de lieflijke natuur vormen ook de ideale entourage voor liefdesgesprekken en ontmoetingen. Daarbij is de hoofdrol gereserveerd voor de nachtegaal (*philomena*), soms in duet met de merel (*merula*) of de leeuwerik (*alaudula*).[398]

CB 73: Bloemen en nachtegaal
Sequens CB 73 vat de bekoorlijkheden van de Lente in een kort natuurbeeld samen:
2.*Vernant veris ad amena thima rose lilia*
hiis alludit filomena melis et lascivia[399]

---

[395]CB 152: fol. 61^{v}, Latijnse lied: 4 strofen, met refrein; vertaling van Duitse strofe, die Vollmann in de 12^{e} eeuw dateert. Sayce ziet in CB 152,1 en 152a de invloed van een typisch Neidhart-motief: dat de zomer of de vogelzang nog nooit zo mooi was (of omgekeerd de winter nog nooit zo streng), bijv. N. 22.38 f.: *Ich gesach den walt und al die heide / nie vor manegen zîten in sô liehter ougenweide*. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; Sayce 1992, 131 f. Zie onder: Liefde en Jeugd.
[396]Vgl. Neidhard 73.28: *mange bluomen wolgetân*; 4.36 ff.: *die boume ... die habent alle ir niuwez rîs vogele vol: / daz tuot wol*; 43.15: *den kleinen vogelînen* (naar Sayce 1992, 132 n.13).
[397]In het eerste deel bv. in de strofenliederen CB 74,1; 81,4; 85,2 (=159) en 96,1; vgl. CB 68,2; 71 en 80: vogelkoor en meisjes/jongenskoor; in het tweede deel: o.a. CB 150; 151; 153,2: zang van vogels en meisjes; 140: vogels en jongens; CB 141: jongens (CB 141a: meisjes); vgl. 144,2.
[398]Nachtegaal en merel: CB 58,1; 59,2; 71,2b. Nachtegaal en leeuwerik: CB 81,4; vgl. 145,2. Nachtegaal solo: CB 62,7; 73,2; 74,3; 79,3; 82,3; 92,68; 111,6 (=8*,4); 138,4; 139,2; 140,4; 146,1 en 146a; 150,1; 173,2; 179,2 en 6; vgl. 174,1: zang-imitatie; CB 92,63: vogelkwartet.
[399]Zo de tekst in CB; door Vollmann emendatie tot: *melotis lascivia*, met wellustige melodie; kritische editie: *merops et luscinia*; tussen hen (de bloemen) spelen Philomena (hier zwaluw?), de bijeneter en de nachtegaal; als dubbelstrofe: 3a en 3b; zie boven: CB 73.

Ter veraangenaming van de Lente bloeien tijm, rozen en lelies;
hen zingt de nachtegaal zoet en wellustig toe.

CB 81: Nachtegaal en leeuwerik

In de slotstrofe van het danslied CB 81 zingt de nachtegaal het hoogste lied en begroet de leeuwerik de bloeitijd met zijn juichende jubelzangen. De vogelzang maakt zelfs de oude vrouw weer lustig.[400]

4.*Filomena stridula voce modulatur*
floridum alaudula tempus salutatur
anus licet vetula mire petulatur
lasciva iuvencula cum sic recreatur
De nachtegaal zingt met fluitende stem zijn melodieën,
de bloeitijd wordt begroet door de leeuwerik.
Ondanks haar leeftijd wordt de oude vrouw nog wonderbaarlijk gedurfd,
wanneer zij als een dartel meisje zich zo herboren voelt.

CB 92: Phyllis en Flora in het Paradijs van Amor: vogelzang wekt liefde op

Het Paradijs van Amor (*Amoris paradisum*) wordt beschreven als een klassieke lusthof: een murmelende beek bij de ingang, door de wind verspreide zoete geuren, fleurige bloemen en welluidende vogelzang (str.62): *Sonant voces avium modulatione pia*[401]; Er weerklinken vogelstemmen met gewijde melodie. In strofe 63 wordt een kwartet uit het vogelkoor met name genoemd: de te verwachten merel, leeuwerik en nachtegaal, maar zelfs de krassende kraai valt hier blijkbaar niet uit de toon.[402] De veelstemmige vogelzang doet de harten van de meisjes weer in liefde ontbranden en als zij even van hun missie zijn afgeleid dan is het de klaagzang van de nachtegaal die hun verlangen weer opwekt.

63.*Sonant omnes avium lingue voce plena*
vox auditur merule dulcis et amena
corydalus graculus atque philomena
que non cessat conqueri de transacta pena
Alle vogeltongen zingen uit volle borst:
De zoete en bekoorlijke stem van de merel wordt gehoord,
de kuifleeuwerik, de kraai en de nachtegaal,
die niet ophoudt te klagen over de door haar geleden pijn.

65,3*sonat queque volucrum proprio rumore*
accenduntur animi vario clamore
Elk van de vogels zingt zijn eigen wijs
en hun harten ontvlammen door de veelstemmige zang.

68,3*sed auditur iterum cantus philomene*
et statim virginee recalescunt vene
Maar dan horen zij weer het lied van de nachtegaal
en terstond gaan de aderen van de meisjes weer gloeien.

CB 59: Een duet van nachtegaal en merel

Een groep meisjes rust in de Lente uit onder een lindeboom en wijdt zich daar aan Venus door het voeren van een liefdesdebat, waaraan ook Flora - de vriendin van Phyllis - deelneemt. Het lied, dat in

[400]Dit danslied in vagantenstrofen, met refrein, is waarschijnlijk in de 13e eeuw in Duitsland ontstaan; zie boven. Volgens Spanke (1943) is het motief van de oude vrouw die de Lente evenzeer voelt als het meisje van Duitse oorsprong (zo ook Neidhart); vgl. CB 151,3.
[401]Vgl. CB 151,2: *Aves dulci melodia sonant ... voce pia*.
[402]Vgl. de opsomming van vogels in de beschrijving van een lusthof door Mattheus van Vendôme in zijn *Ars Versificatoria*, als voorbeeld van *Descriptio loci* (111,13-48); cf. Faral 1958 (1924) 148 f.

thema en vorm CB 92 volgt, situeert dit schouwspel in een lieflijk stukje natuur: een bloemrijk dal, waar lelies bloeien en waar de nachtegaal en merel samen een aanlokkelijk duet zingen.[403]
1.*ECCE Chorus virginum tempore vernali <...>*
fronde pausa(t)[404] *tilie Cypridis in voto*
Zie, hoe een schare meisjes in de lentetijd <...>
rust in de schaduw van een lindeboom, in toewijding aan Venus.

2.*In hac valle florida floreus flagratus*
inter septa lilia locus purpuratus
dum garritus merule dulciter alludit
philomena carmine dulcia concludit
In dit bloeiende dal ligt een bloemrijk en geurig,
door lelies omgeven, purpergekleurd plekje.
Terwijl het gefluit van de merel lieflijk invalt,
besluit de nachtegaal haar zoete gezangen.

Een gezongen *Aviarium*: liederen met een 'vogelcatalogus'

Het motief van de jubelende en welluidende vogelzang vormt een integraal onderdeel van de vernieuwing van de natuur in de Lente en draagt bij tot de algemene stemming van vreugde in dit seizoen. In de meeste liefdesliederen van de Carmina Burana maakt de vogelzang deel uit van de opgeroepen lentestemming, waarbij de zoetgevooisde nachtegaal, soms begeleid door de merel of leeuwerik, optreedt als solist in het veelstemmige vogelkoor.
Enkele Lenteliederen van de verzameling bevatten een of meer strofen met een geleerde vogel-opsomming. In CB 58 betreft het vogels met hun eigenschappen, in CB 145 vogels met hun kenmerkende gezang, terwijl CB 132 naast vogelstemmen ook andere dierengeluiden opsomt. Vogelkennis is prominent aanwezig in de encyclopedische literatuur van de periode, waarin op oudere wetenschap werd voortgebouwd, en eigentijdse *Aviaria* getuigen van de populariteit van het onderwerp. Dergelijke 'vogel-catalogi' zijn niet alleen als geleerde invoeging in de lyriek aan te treffen, maar ook in filosofisch-allegorische werken van die tijd, zoals in de *Cosmographia* van Bernardus Silvestris en *De Planctu Naturae* van Alanus ab Insulis, waar op het kleed van Natura onder andere een vogelverzameling (*concilium avium*) is afgebeeld.[405]

CB 58: Het vogelconcert - concentus avium
Het lied bezingt de bijdrage van de veelstemmige vogelzang aan de viering van de komst van de Lente.[406] In een vreugdevolle samenzang wordt Jupiter (de heldere hemel) door alle vogels begroet. In dit vogelkoor soleert de nachtegaal (*philomena*) met een klaagzang over haar droevige lot, waarna de fluitende merel (*merula*) invalt en het thema in koorzang herhaald wordt.[407] Het vogelconcert wordt

[403]CB 59: vorm: 7 vagantenstrofen met refrein; te dateren na CB 92, waar Flora de geliefde van een clericus is; zie onder: de vijf stadia: noot bij CB 88; cf. CB I.2 en I,3; CB Vollmann; CB Bernt 1974; CB Walsh 1993, nr 4. Vgl. de lentestemming van CB 140,4: *Fronde nemus induitur iam canit phylomena/ cum variis coloribus iam prata sunt amena*; Het bos wordt met loof bekleed, de nachtegaal zingt al, met hun verschillende kleuren zijn de weiden al bekoorlijk. De avondstemming van CB 62,7: *Fronde sub arboris amena dum querens canit philomena/ suave est quiescere*; Onder het aangename gebladerte van een boom bij de klagende zang van de nachtegaal is het heerlijk rusten.
[404]CB: *pausa*, zo Vollmann en Schumann, die ook *pausat* als mogelijkheid geeft: zo Walsh.
[405]*De Planctu Naturae* (c.1179-82), prosa 1, II 138-195; *Cosmographia* (3,445 ff.); naar Walsh en Vollmann (bij CB 58). Vogelkennis, o.a. uit: Plinius de Oudere, *Historia Naturalis*, de diverse versies en bewerkingen van de laat-antieke *Physiologus*, Isidorus van Sevilla, *Etymologiae*, middeleeuwse *Bestiaria* en *Aviaria*, bv. het *Liber Avium* van Hugo van Fouilloy.
[406]CB 58: titel: '*Item*', bouwvorm: 6 ongelijke strofen; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 3.
[407]De mythe van Philomena (klassiek Latijn: Philomela) was vooral bekend uit Ovidius *Met.* 6,438 ff. De klagende roep van de nachtegaal (*tereu, tereu*) herinnert aan de verkrachting van de Attische prinses Philomela

bijgewoond door een schare van goden, volgens Vollmann een allegorie voor het harmonisch samenklinken (*consors consonantia*) van alle delen van de kosmos in de vreugdevolle Lentetijd. Jupiter en Juno staan dan voor de hemel en de aarde, Venus en Cupido voor de liefde en de voortplanting, Argus (of Arcus) voor de sterren, de 'bloemendragende Narcissus' voor de flora en de 'gehoornde Faunus' voor de fauna, Orpheus voor de muzikale harmonie die de hele schepping verenigt.
Op het vogelconcert volgt een vogeldans, een rituele paardans[408] uitgevoerd door een bont gevederd gezelschap (*contio pennata*), waarbij de paren steeds heupwiegend naar elkaar toe en van elkaar af bewegen. De sensuele dansbewegingen van de vogels doen denken aan de wellustige bewegingen en gebaren van dansende meisjes.[409] De dansgroep bestaat uit 15 verschillende soorten vogels, die worden opgesomd in strofe 4 vergezeld van een kenmerkend epitheton. De dansparen vertegenwoordigen het hele vogelrijk: van de machtige adelaar tot de kleine leeuwerik, water- en weidevogels, bos- en stadsvogels, roof- en aasvogels, dag- en nachtvogels, zwem- en loopvogels, de exotische papegaai en de unieke phoenix. Bij drie vogels wordt gerefereerd aan het geluid dat zij (tijdens de balts) voortbrengen: de koerende duif, jubelende leeuwerik en klepperende ooievaar.[410]

1.*IAM Ver oritur veris flore variata tellus redimitur*
excitat in gaudium cor concentus avium voce relativa Iovem salutantium
in his philomena Tereum reiterat et iam fatum antiquatum querule retractat
sed dum fatis obicit Itym perditum merula coraulica carmina coaptat
Nu begint de Lente; met bonte lentebloesem is de aarde getooid. De samenzang van de vogels, die elk in hun eigen toonaard Jupiter begroeten, wekt het hart op tot vreugde. Onder hen herhaalt de nachtegaal Tereus' naam en verhaalt nu weer klagend haar lot in vroeger tijd. Maar terwijl ze het Lot het verlies van Itys verwijt, valt de merel in met fluitende zang.

2.*Istis insultantibus casibus fatalibus in choree speciem res reciprocatur*
his autem conciliis noster adest Iupiter cum sua Iunone Cupido cum Dyone
post hos Argus[411] *stellifer et Narcissus floriger*
Orpheusque plectriger Faunus quoque corniger

---

door haar zwager Tereus, koning van Thracië, die haar om zijn wandaad te verbergen ook nog de tong afsnijdt. Uit wraak doodt haar zuster Procne, Tereus' echtgenote, hun zoon Itys en samen bereiden de zusters hem tot maaltijd voor Tereus. Na de gruwelijke ontknoping veranderen zij alledrie in vogels: de zusters vliegen weg, de een (Philomela, de nachtegaal) kiest voor het bos, de ander (Procne, de zwaluw) schuilt waar daken zijn, de strijdvaardige Tereus verandert in een hop. Voor het nachtegaal-motief, vgl. het *Carmen de philomela*, dat in de 12e eeuw aan Ovidius werd toegeschreven. Zie: Bernt, Vollmann, Walsh. Vgl. CB 71,2b: *Philomena querule Terea retractat dum canendo merule carmina coaptat*; Philomena herhaalt haar klachten tegen Tereus, terwijl zij bij het zingen haar liederen doet samenklinken met die van de merel.

[408]Vgl. een 'vogeldans' als mimische paardans, opgevoerd als hoofs vermaak in het Latijnse ridderepos *Ruodlieb* (Tegernsee c.1070), IX,26: de titelheld bezoekt met zijn neef een kasteel, waar de dochter des huizes en de neef gracieus in een dans als zwaluw en valk optreden, begeleid door harpspel; uiteraard worden ze verliefd en volgt een huwelijk. Gamer 1969, 294, 315-17, 329; zie onder: schaakspel.

[409]Vgl. studentenlied CB 75,4: *ibi fulget mobilis membrorum lascivia dum puelle se movendo gestibus lasciviunt.*

[410]Voor een vogelpaar als beeld voor een liefdespaar, zie CB 60,1ab: de klaagzang van een minnaar over zijn ontrouwe beminde; toen het paar nog in liefde verbonden was, zochten beide vogels niet het luchtruim maar al zingend elkaars nabijheid; nu is zij steeds gevlogen ... (cf. CB Bernt 1974; CB Vollmann):
1a.*CAPTUS Amore gravi me parem rebar avi federe iuncto mari*
que procul ethra vident nec modulando silent
Gevangen door hevige liefde voelde ik mij als een vogel in een vaste liefdesbond:
die de hemel slechts van verre zien en niet ophouden te zingen.
1b.*Ire perinde libet psallere virgo pridem non semper hec ibidem ...*
Nu wil ik evenzeer weggaan als voorheen zingen, meisje; zij blijft niet altijd op dezelfde plaats ...

[411]Zo Schumann (CB I.2), Bernt en Walsh: Argus met de honderd ogen als symbolisch voor de sterrenhemel; CB en Vollmann: *Arcus*, vertaald als 'Zodiac'.

Na de verwensingen over deze fatale zaken wordt het thema in koorzang herhaald. Bij deze bijeenkomst is onze Jupiter aanwezig met zijn Juno, Cupido met Venus; na hen komen de sterrenbezaaide Argus en de bloemendragende Narcissus, Orpheus met zijn plectrum en ook de gehoornde Faunus.

3.*Inter hec sollempnia conmunia*
alterno motu laterum lascive iactant corpora collata
nunc occurrens nunc procurrens contio pennata
Bij deze gezamenlijke rituelen laat de gevederde dansgroep,
beurtelings elke zijde bewegend, hun verzamelde lichamen wellustig wiegen,
nu eens naar elkaar toegaand, dan weer van elkaar af bewegend:

4.*Mergus aquaticus aquila munificus*[412] *bubo noctivagus cygnus flumineus*
phenix unica[413] *perdix letargica hirundo domestica columba turtisona*
upupa galigera anser sagax vultur edax
psitacus gelboicus milvus girovagus
alaudula garrula[414] *ciconia rostrisona*[415]
Waterduiker, goedgunstige adelaar, nachtzwervende uil, rivierzwaan
alleenstaande phoenix, trage patrijs, huiszwaluw, koerende duif,
gekuifde hop, waakse gans, vraatzuchtige gier,
bontgekleurde papegaai, rondcirkelende wouw,
kwelende leeuwerik, snavel-klepperende ooievaar.

5.*His et consimilibus paria sunt gaudia*
demulcet enim omnia hec concors consonantia
Door hen en hun soortgenoten worden gelijke vreugden opgewekt,
want deze samenklinkende harmonie behaagt alle dingen.

6.*Tempus est leticie nostro tempore vernant flores in pratis virentibus*
et suis rebus decus auget Phebus in nostris finibus
Het is de tijd van blijdschap; in ons jaargetijde bloeien de bloemen in de groene weiden, en Phoebus verhoogt de pracht van zijn schepping in onze streken.

CB 145: De Lente komt met gezang
De dichter beschrijft hoe het hele landschap in de lente groen wordt en zich vult met melodieuze geluiden. Bij wijze van prelude opent het lied met het optreden van de muze, die met haar gezang de jongelui, de vogels en de hele natuur aanzet tot zingen.[416] De vogelzang wordt in twee strofen (2 en 3) weergegeven door middel van een catalogus van vogelgeluiden, steeds drie vogels per strofe. De eerste groep bestaat uit typische zangvogels. Dit zangtrio opent met de leeuwerik als opgewekte

[412]Vgl. schriftplaatsen als Exod. 19,4 en Deut. 32,11 over de arend als bewaker en verzorger van zijn jongen, 'die zijn vleugels uitspreidt voor hen, hen opneemt en draagt op zijn wieken' (Willibrord-vertaling) als vergelijking voor de weldadigheid van God tegenover zijn volk; naar Walsh.
[413]Vgl. CB 132,4; zie onder.
[414]Verkleinwoord van *alauda*, in med. Latijn bij voorkeur gebruikt voor dit kleine vogeltje (*parva avis*); Plinius *HN* 11,121; naar Walsh. Vgl. CB 145,2: *garrit laudila*; kweelt de leeuwerik; zie onder.
[415]Vgl. Ovidius, *Met.* 6,97: *crepitante ciconia rostro*; ooievaar met kleppersnavel; naar Walsh. Vgl. CB 132,2a: *ciconia clocturat*; de ooievaar kleppert.
[416]CB 145: fol. 59^{v}, 6 strofen, Duitse strofe (fol. 60^{r}): *Uvere div werlt alle min*. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 47. Vollmann wijst op parallellen met CB 82 en 92. Motieven uit str.3/4: vgl. CB 82,1-4: klagende nachtegaal, het (lachende) gezicht van de aarde, die haar schoot opent om te baren; al deze tekstparallellen komen echter ook voor in het gedicht *Hyemale tempus vale* van Petrus van Blois; de dichter van CB 145 kan deze aan CB 82 of direct aan Petrus van Blois ontleend hebben. De *locus festivus* van str.5/6: vgl. CB 92,6-7. Vanwege deze tekstcitaten dateert Vollmann CB 145 na het lied van Phyllis en Flora, en na Petrus van Blois.

ochtendzanger en sluit met de nachtegaal als klagende avondzanger. De tweede groep bevat lentebodes, vogels die met hun zang of roep de Lente aankondigen. Met de komst van de lente keren ook de zwaluwen terug van hun wintertrek om de lucht te vullen met hun gezang. De zwanezang geeft aan dat de zee weer bevaarbaar is en door het lentebos echoot weer de roep van de koekoek. Na de opsomming van vogelstemmen zet de volgende strofe in met 'Mooi zingen de vogels', als opening van een lentebeeld vol geur en kleur. De voorjaarsgeluiden worden in de slotstrofe vervolmaakt met het murmelen van een beek door het gras en het ruisen van de lentewind door de bladeren van de lindeboom. Deze 'feestelijke plek' nodigt dan ook uit tot de reidans.[417]

1.*MUSA venit carmine dulci modulamine pariter cantemus*
ecce virent omnia prata rus et nemus
De muze komt op met gezang; laat ons samen zingen in zoete harmonie!
Kijk, alles wordt groen: de weiden, het land en het bos.

2.*Mane garrit laudila*[418] *lupilulat acredula*[419] *iubente natura*
phylomena queritur antiqua de iactura[420]
Vroeg in de morgen kweelt de leeuwerik en jubelt de acredula zoals de natuur hun gebiedt; Phylomena klaagt over haar vroegere verlies.

3.*Hirundo iam finsat*[421] *cignus dulce trinxat memorando fata*[422]
cuculat et cuculus[423] *per nemora vernata*
De zwaluw kwettert al, de zwaan zingt zijn zoete tonen,
daarmee zijn naderende einde aankondigend;
en de koekoek roept zijn naam door de groene lentewouden.

4.*Pulchre cantant volucres terre <ridet> facies*[424] *vario colore*
et in partum solvitur[425] *redolens odore*
Mooi zingen de vogels, het aangezicht van de aarde lacht in bonte kleurenpracht
en zij opent haar schoot om te baren, welriekend van zoete geuren.

5.*Late pandit tilia frondes ramos folia thymus est sub ea*[426]
viridi cum gramine in quo fit chorea
Breed spreidt de lindeboom haar loof, takken en bladeren uit; onder haar is tijm
en het groene gras, waarop de reidans plaatsvindt.

6.*Patet et in gramine iocundo rivus murmure locus est festivus*
ventus cum temperie susurrat tempestivus
Door het gras stroomt ook een beek met vrolijk gemurmel; dit is een feestelijke plek;
de voorjaarswind fluistert met milde warmte.

---

[417]Vgl. CB 151,3: het motief van de reidans onder de lindeboom (*sub tilia*).
[418]Vgl. CB 133: *laudula*, verkleinwoord van *alauda*: leeuwerik; ook: *alaudula*: CB 81,4 en 58,4: *alaudula garrula*; kwelende leeuwerik.
[419]CB: *condula*; Schumann: *acredula*, wegens CB 132,2a: *acredula rupillulat*; zie onder.
[420]Vgl. CB 71,2b en 82,3; verwijzing naar mythe; zie boven.
[421]Vgl. CB 132,2a: *hirundo et trisphat*.
[422]Vgl. CB 132,2a: *cignus drensat*; zie boven: Dido en zwanezang.
[423]Vgl. CB 132,2b: *guculus guculat*.
[424]CB: *terre facies*; het woord *ridet* door Vollmann aangevuld naar CB 82,4; Walsh vult aan met: *nitet* (schittert), naar Schumann (CB I.2), die beide mogelijkheden noemt maar in de tekst kiest voor het laatste.
[425]Vgl. CB 82,1: *in partum inde solvitur*; naar Vollmann.
[426]Voor tijm, in combinatie met rozen, lelies en de lustig zingende nachtegaal, vgl. CB 73,2; zie boven.

CB 144a: De gelukzalige bloeimaand

De op CB 145 volgende Duitse strofe bevat geen lentemotief, maar de eraan voorafgaande Duitse strofe sluit inhoudelijk wel bij de lentebeschrijving van het Latijnse lied aan.[427] Deze strofe bestaat geheel uit een verstilde natuurbeschouwing: de aanblik van een landschap in lentetooi verblijdt het hart van de zanger.

144a.*Ich han gesehen daz mir in dem herzen sanfte tuot*
des gruonen lovbes pin ih worden wolgemuot
div heide wunnechlichen stat
mir ist liep daz si also uil der schoenen bluomen hat
Ik heb gezien wat mij in het hart goed doet:
van het groene loof ben ik welgemoed geworden,
de heide staat er lieflijk bij,
ik hou ervan dat ze zo veel mooie bloemen heeft.

De dieren in de Lentetijd: vogels en viervoeters

De hele schepping, zowel de flora als de fauna, verjongt zich: de bomen worden weer groen en de dieren krijgen nieuwe levenskracht. Deze herwonnen levenslust wekt ook weer de paringsdrift op bij tal van dieren, het meest opvallend bij de vogels, die de bossen, het luchtruim en de velden vullen met lustige zang en driftige beweging. In een aantal Latijnse lenteliederen etaleert de dichter zijn geleerdheid door middel van een opsomming van vogels met hun kenmerkende eigenschappen of zangstemmen. In het Lentelied CB 132 laten naast de vogels ook de andere dieren hun stemmen klinken. Bovendien sluiten op dit lied verzen aan met vogel- en dierennamen. Door de opname van deze 'geleerde groep' wordt het in de liederen bezongen lentewoud, waarin de vogels de boventoon voeren, gecompleteerd tot een meeromvattend natuurbeeld met een belangrijke rol voor de 'wilde dieren'. De illustrator lijkt zich vooral door deze dierenlijsten te hebben laten inspireren tot zijn tweedelige Lenteminiatuur, met een eigen domein voor de vogels en voor de landdieren van zijn geschilderde lentewereld.

Fol. 56^{r}: Lentelied CB 132 - Dierenverzen CB 133 en 134

De reeks voorjaarsgedichten, waarmee het katern fol. 57-64 is gevuld, moet begonnen zijn op het één-na-laatste blad van het voorafgaande katern, op het blad dat tussen de folia 55 en 56 is uitgesneden. Nu staat naast de lege bladzijde 55^{v} op fol. 56^{r} enkel het slot van Lentelied CB 132, waarin een lijst dierengeluiden is opgenomen, gevolgd door twee metrische gedichten met Latijnse vogel- en dierennamen, voorzien van Duitse glossen (Versus CB 133 en 134).[428] Blad 56 vormt het 'breukvlak' tussen de oudere en nieuwere verzameling binnen de afdeling Liefdesliederen: het lentelied en de dierenverzen op de voorzijde behoren nog tot de geleerde traditie van de 12^{e} eeuw, op de achterzijde begint de lange reeks gezelschapsliederen met Duitse strofe, die evenals het geheel Latijnse lied CB 132 openen met een lentebeschrijving. Deze meer eigentijdse tweetalige verzameling bestaat geheel uit strofenliederen, terwijl CB 132 de vorm heeft van een ongelijkstrofige Sequens.

[427]CB 144a: fol. 59^{v}, volgens Vollmann in de 13^{e} eeuw te dateren; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann.

[428]De aaneengesloten reeks liederen van de 'internationale' verzameling eindigt in dit katern (fol. 50-56) met een diverse reeks klachten, waarvan de laatste (CB 131/131a) eindigt op fol. 54^{v}, r.9; de rest van deze bladzijde is evenals blad 55 door schrijver h^{2} leeggelaten, waarna hij op het nu verdwenen daaropvolgende blad met een nieuwe reeks teksten begonnen moet zijn. Hiervan rest enkel het slot van CB 132 op het laatste blad van het katern (fol. 56). Fol. 54^{v} en 55^{r} zijn door latere schrijvers opgevuld, terwijl fol. 55^{v} nog steeds leeg is. Cf. CB II.1, 48*; CB I.2.; zie boven: beschrijving handschrift .

CB 132: *Iam vernali tempore* - In de lentetijd:
'Lied over de zang van vogels en dieren'

Dit eerste Lentelied van de lange reeks die besloten wordt met de Lenteminiatuur op fol. 64^{v} is in de Carmina Burana onvolledig overgeleverd, maar de volledige tekst is te vinden in een verzamelhandschrift uit Tegernsee (1160-86), dat ook het *Ludus de Antichristo* bevat waarvan delen zijn gebruikt voor het slot van het 'Spel van de koning van Egypte' (CB 228). Het gedicht is daar direct na het *Ludus* opgetekend, door dezelfde schrijver, terwijl een andere hand in de opengelaten regel de titel heeft aangebracht: '*Carmen de cantu avium et animalium*'; 'Lied over de zang van vogels en dieren'.[429]
De eerste en laatste dubbelstrofen van het lied (1ab, 5ab) bevatten een lyrische en beeldende lentebeschrijving. Dit lente-raamwerk omkadert een middenstuk van een geheel ander karakter: een opsomming van vogelstemmen (2ab) en diergeluiden (3ab), in een weloverwogen ordening en culminerend in de fabelachtige zang van de Phoenix (4). De combinatie van poëtische stemmingslyriek en boekengeleerdheid in één gedicht komt in de verzameling vaker voor, in de 'vogelgedichten' CB 58 en 145, maar bijvoorbeeld ook in CB 62 (*Dum Diane vitrea*) waar de zwoele avondstemming wordt gecombineerd met een theoretische uitleg over de slaap. In Lentelied CB 132 bestaat de geleerde stof uit het benoemen van de geluiden die dieren van allerlei soort voortbrengen. Dergelijke kennis werd in de clericale cultuur hoog geschat en zeker ook poëtische verwerking, zelfs opname in een lied, waardig geacht. Walsh bestempelt deze strofen met 'birdcalls' en 'animal sounds' als een 'compilation of fun-learning'. Vermoedelijk leenden de diverse vogelroepen en dierstemmen zich ook goed voor verbale expressie om de feestelijke lentestemming tijdens de voordracht te verhogen.[430]
Het gedicht opent met het oproepen van de heldere en milde lente-atmosfeer waarin alles tot bloei komt en de vogels zingen (*cantant volucres*). Hierop sluit een lange reeks van 32 (2x16) vogelnamen met hun kenmerkende gezang aan, gevolgd door bijna even lange reeks van 28 (2x14) dieren met hun geluiden. Het veelstemmige vogelkoor bevat naast zangvogels en bosvogels ook water- en weidevogels, pluimvee en roofvogels. De lijst der 'gevleugelden' begint met de fluitende merel, mogelijk gevolgd door de nachtegaal (hier als *acredula*?), maar noemt ook de bij (*apes*), de vleermuis (*vespertilio)* en de (boom)krekel (*cicada*), terwijl de krekel als *grillus* nogmaals bij de 'landdieren' voorkomt.[431]

---

[429]CB 132: fol. 56^{r} bovenaan (8 regels), schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; lied in sequensvorm, opgebouwd uit drie dubbel-strofen, een enkele vierde strofe en nog een dubbel-strofe tot slot; in de CB is alleen het laatste deel behouden, vanaf str. 4,2 (*atque quadrupedum...*), terwijl het grootste deel (meer dan twee derde) hier verloren is gegaan; volgens Schumann (CB I.2) moet het gedicht begonnen zijn in de vierde tekstregel van de voorafgaande bladzijde; cf. CB Bernt 1974. Tekst volledig in de Tegernsee-codex: München BSB Clm 19411, fol. 7^{rb-vb}, waar str.4 aan het slot van het geheel staat; verzamelhandschrift: 139 bl. van 16,2 x 11,9, tekst in 2 kolommen, scriptoriumwerk door 12 schrijvers; leerboek voor *Ars dictandi*, met 306 modelbrieven (11 liefdesbrieven, met o.a. liefdesgroet *Du bist min* ... fol. 114^{va}). Zie *Deutsche Literatur* 2003, nr 9: liefdesgroet.
[430]De traditie van de zg. *voces animantium* was in de Middeleeuwen uit diverse verzamelingen bekend, met zowel versies in proza als in verzen (vaak in grammatica-handboeken). Een keten van overlevering in versvorm leidt bv. van Ausonius in de 4^{e} eeuw (carmen 72=epigram 5, ed. White 2,158 f.) via Eugenius van Toledo in de 7^{e} eeuw (carmen 41, ed. Vollmer 257) naar Paulus Albarus in de 8^{e} eeuw (carmen 4, ed. Traube 128 f.); de meest invloedrijke immitatie was *Carmen de philomela* (anoniem: lof van de nachtegaal gevolgd door lijst van dierstemmen (ed. Klopsch). Delen van CB 132 zijn al te vinden in de 6^{e}-eeuwse *Anthologia latina* (1,2 carm. 762). De schoolstof werd meermaals voor gedichten gebruikt, o.a. in CB 145 en in een 'vogelgedicht' uit de Cambridge-verzameling (CC 23) dat al in een 10^{e}-eeuws hs in Verona is opgetekend (Bibl.Cap. 88, fol. 59^{r}); dit gedicht prijst de zang van een dozijn vogels (en de bij) in de zomertijd. Naar CB I.2; Bernt 1974; CB Walsh 1993 (bij nr 145); Edwards 2000, 42 f.; Ziolkowski 1994 (*Cambridge Songs*), comm. bij CC 23, vgl. CC 10: lang loflied op de zang van de nachtegaal in de lente- en zomertijd (bekend uit 6 hss: met neumen).
[431]De bij werd in de Middeleeuwen vaak tot de vogels gerekend, bijvoorbeeld in een lied uit de Cambridge-verzameling: CC 23,6; de vleermuis valt al bij Isidorus (*Etym.* 12,7,36) onder de vogels; naar Bernt. Voor de krekel, vgl. CB 74,4: de terugkeer van de zomer blijkt o.a. uit het zacht sjilpen (*susurrium*) van de krekel (*grillus*); *gryllus* voor krekel komt bij Plinius de Oudere voor, maar het klassiek Latijn prefereert *cicada*, een

Het lentezangkoor van de landdieren wordt aangevoerd door de wilde ezel (*onager*) en afgesloten door de tamme ezel (*asinus*). De keuze voor de onager is niet toevallig, want dit wellustige dier kondigt met zijn gebalk de Lente aan. Volgens de Physiologus begint de onager op de dag van de equinox (25 Maart) te balken, 12 keer overdag en 12 keer in de nacht, om zo de Lente in te luiden. Tot de luidruchtige dierenstoet behoren verder zowel inheemse als exotische soorten, wilde en tamme dieren. Strofe 4 sluit het geleerde middendeel af met een korte samenvatting: zo laten de vogels en viervoetige dieren zich horen, maar het gezang van de 'paradijsvogel' Phoenix overtreft alle andere zangstemmen. De slotstrofen van het gedicht hernemen de sfeervolle lentestemming van het begin, waarbij de groeikracht en vitaliteit van de natuur op de voorgrond staat. De eerder zo uitputtend opgesomde dierenwereld wordt nu aangewend om de erotische ondertoon van de beschreven lentevreugden naar voren te halen met de slotzin: *coeunt animalia*; de dieren gaan paren. Hiermee wordt ook de functie van de dierengeluiden in erotische zin geduid: de vogels zingen hun hoogste lied en de viervoeters verheffen hun stem, niet alleen om de Lente te begroeten maar ook om hun wederhelft te verlokken tot paring. Alleen de wondervogel Phoenix zoekt geen partner; hij is enig in zijn soort en regenereert zichzelf door na verbranding uit zijn as te herrijzen.[432]

1a.*Iam vernali tempore terra viret germine sol novo cum iubare*
frondent nemora candent lilia florent omnia
Nu het weer lentetijd is, wordt de aarde groen van nieuwe loten en de zon krachtig met nieuwe glans.
De bossen krijgen loof, de lelies lichten wit op en alles staat in bloei.

1b.*Est celi serenitas aeris suavitas ventorum tranquillitas*
est temperies clara et dies cantant volucres
De hemel is blauw, de lucht zacht, de winden zijn gaan liggen.
De temperatuur is warm en de dag helder, de vogels zingen:

2a.*Merulus cincitat acredula rupillulat turdus truculat et sturnus pusitat*
turtur gemitat palumbes plausitat ...
ciconia clocturat pica concinnat hirundo et trisphat ...
De merel fluit, de nachtegaal (?) jubelt, de lijster zingt en de spreeuw sjierpt,
de tortel kirt en de houtduif koert, ...
de ooievaar kleppert, de ekster schettert en de zwaluw kwettert, ...

2b.*Bubo bubilat et guculus guculat passer sonstitiat et corvus croccitat ...*
accipiter pipat ... cornix garrulat aquila clangit milvus lipit ...
De oehoe oehoet en de koekoek koekoekt, de mus tjilpt en de raaf roept, ...
de havik piept, ... de kraai krast, de arend schreeuwt, de wouw jammert ...

3a.*Onager mugilat et tigris raceat cervus docitat et verres quirritat*
leo rugit pardus ferit ... taurus mugit equus et hinnit
De onager balkt en de tijger gromt, het hert burlt en het varken knort
de leeuw brult, het luipaard blaast ... de stier loeit en het paard hinnikt

---

symbool van de zomer in: Ovidius, *Ars Amatoria* 1,271; naar CB Walsh 1993, nr 14. Vgl. de vogeltekeningen in het 'Modelboek uit Rein', fol. 10^{rv}: uil en vleermuis besluiten de reeks.

[432]Vgl. Isidorus, *Etym.* 12,7,22: de Phoenix is een Arabische vogel, zo genoemd omdat hij purperkleurig is (*colorem phoeniceum habet*) of omdat hij in de hele wereld enig in zijn soort en eenmalig is (*singularis et unica*); want de Arabieren zeggen voor 'enig in zijn soort' '*phoenix*'. Vgl. Ovidius, *Met.* 15,392: *una est, quae reparet seque ipsa reseminet, ales*; maar één is er, een vogel, die zichzelf verwekt en baart, Phoenix genaamd bij de Assyriërs. Volgens de Physiologus regenereert de alleenstaande Phoenix zichzelf door na verbranding uit zijn as te herrijzen. Vgl. CB 58,4 (zie boven: *phenix unica*) en 141,3: een meisje wijst haar aanbidder af met als reden dat ze alleen en ongebonden wil leven, zoals de Phoenix: *Mecum queris ludere? nulli volo iungere cum Fenice tam publice vitam volo ducere*; Met mij wil je (het liefdesspel) spelen? Aan niemand wil ik me binden; zoals de Phoenix - even open en vrij - wil ik mijn leven leiden.

3b.*Lepus vagit et vulpis gannit ursus uncat et lupus ululat ...*
sus et grunnit asinus et rudit
De haas kermt en de vos keft, de beer bromt en de wolf huilt ...
en de zeug knort en de ezel balkt

4.*He sunt voces volucrum atque quadrupedum*
quorum modulamina vincit phenix unica
In cuius confinio est paradisi mansio[433]
Dit zijn de stemmen van de vogels en van de viervoeters.
Al hun toonvallen overtreft echter de unieke Phoenix,
wiens woning aan het paradijs grenst

5a.<*Iam horrifer Aquilo suavi cedit Zephiro*>
sole in estifero degente domicilio
dulcisona resonat harundo
floride cum floridis florent vites pampinis
odorifera surgunt gramina gaudet agricola
<Nu wijkt de huiveringwekkende Noordenwind voor de zachte Westenwind.>
Wanneer de zon in zijn zomerhuis verblijft,
dan ruist zoetklinkend het riet,
dan staan de wijnstokken in volle bloei, bloeien al hun ranken,
dan komt het geurige gras op en is de landbouwer verheugd.

5b.*Nunc dracones fluminum scatent emanantium*
ymber saluberrimus irrigat terram funditus
catharactas reserat Olimpus
redolent aromata cum cynamomo balsama
virent viola rosa et ambrosia coeunt animalia
Nu wemelen de slangen in de overstromende rivieren,
een heilzame regenbui besproeit de aarde tot in haar diepten,
de hemel (Olympus) opent zijn sluizen;
nu verspreiden balsem en kaneel hun geuren,
nu bloeien het viooltje, de roos en ambrosia,
nu paren de dieren.

Versus CB 133 en 134: Vogels en landdieren

Onder lied CB 132, op de onderste twee-derde van fol. 56^{r}, zijn in twee kolommen de metrische gedichten CB 133 en 134 aangebracht, op de plaats van een grondig gewiste tekst. De verzen bevatten een opsomming van vogel- en dierennamen in het Latijn, voorzien van Duitse glossen boven de tekst. Deze ingevoegde verzen stammen van de hoofdschrijver h^{1}, inclusief de titels, initialen en glossen, terwijl de overige teksten in deze katernen geschreven zijn door h^{2}.[434] De aanleiding voor de invoeging

[433]Deze regel alleen in CB: door initiaal eigenlijk als beginregel van str. 5a aangeduid; voor de beginregel in T: zie 5a.<...>.

[434]CB 133: titel '*Nomina avium*': aan eind van r.8 (slotregel van CB 132); tekst: 21 verzen: eerste kolom, r.9-25 en tweede kolom, r.9-12. CB 134: titel '*De nominibus ferarum*': tweede kolom, r.13; tekst: 12 verzen: r.14-25. Beide gedichten openen met een rode versierde initiaal, elk vers begint op een nieuwe regel met een rode kapitaal; schrift en rubricatie h^{1}. Duitse glossen: boven de Latijnse namen in kleiner schrift door schrijver h^{1}, de enige Duitstalige teksten door deze schrijver. Vgl. de Troje-verzen CB 101 en 102: eveneens een langere metrische tekst met verzen in twee kolommen, ingevoegd (deels op gewiste tekst, deels op ingevoegde bladen), eveneens volledig door h^{1}: schrift en rubricering. Cf. Schumann 1930, 48*; CB I.2: glossen apart in apparaat; Lüers 1922, 9-11: tweetalige editie; Facsimile 1967; Edwards 2000, 42 f., pl.18: 'glossed birds and beasts'.

van de beide Versus vormde ongetwijfeld de 'catalogus' van vogel- en diergeluiden in het middendeel van het Lentelied CB 132. In de overlevering, die uit meer dan 84 handschriften uit de 12e tot 15e eeuw bestaat, komen beide gedichten meestal samen voor, vergezeld van een Duitse vertaling in de vorm van glossen. Het meest verwant aan de versie in de Carmina Burana is de tekst in een ander handschrift uit Tegernsee, dat ook de Versus CB 5 bevat (12e of 13e eeuw). De vroegste overlevering dateert uit het begin van de 12e eeuw en bevat naast de Latijnse verzen direct ook de Duitse glossen. De verzen zijn waarschijnlijk rond deze tijd in het Duitstalige gebied ontstaan; sommige Latijnse vogelnamen komen eerder niet voor en lijken het resultaat van 12e-eeuwse nieuwvorming gebaseerd op de Duitse benaming. De metrische Versus CB 133 en 134 vormen in de Carmina Burana de overgang tussen de oudere 'internationale' en de nieuwere 'Duitse' liederenverzameling, die met CB 135 bovenaan fol. 56v inzet.[435]
De twee bijeenhorende metrische gedichten hebben het karakter van leerstukken, in versvorm gepresenteerde schoolkennis. De naamverzen sluiten bij wijze van natuurkundig en lexicografisch commentaar op het geleerde middendeel van lied CB 132 aan. Ze geven een lange opsomming van Latijnse dierennamen, vergezeld van hun Duitse equivalenten, in eenzelfde tweedeling als bij de dierengeluiden in het lied: eerst de vogels, daarna de landdieren.[436]

CB 133: Nomina avium - De namen van de vogels
Versus CB 133 draagt de titel '*Nomina avium*'. Dit leerdicht somt 73 vogelnamen op in 22 verzen met binnenrijm (leoninische hexameters); in de Carmina Burana ontbreekt vers 21, evenals in het verwante handschrift uit Tegernsee. Een bepaalde volgorde is niet te onderkennen, behalve dat het gedicht begint en eindigt met de in de Middeleeuwen in hoog aanzien staande roofvogels. De keuze en verdeling van de vogelnamen is mede bepaald door het metrum en rijm van de verzen. De 12e-eeuwse dichter heeft waar mogelijk gebruik gemaakt van oudere tradities; zo heeft hij bijvoorbeeld de bijbelse vogelbenamingen uit Leviticus 11,13-19 bijna volledig in zijn Versus opgenomen.[437] Naast de vleermuis (*vespertilio/vledermus*) wordt ook de boomkrekel (*cicada/grille*) weer tot de vogels gerekend. Van de 'zingende vogels' uit CB 132 keren er hier meerdere terug, waaronder de ooievaar (*ciconia/storich*), de tortel (*turtur/turtiltub*), duif (*columba/tube*) en houtduif (*palumbes/hagetuben*), de patrijs (*perdix/rebhun*), de zwaan (*cignus/elbiz*), spreeuw (*sturnus/stare*) en merel (*merula/amischil*), de pauw (*pavo/phân*) en de zwaluw (*hirundo/swalwe*). In enkele gevallen heeft de dichter zich ook bediend van nieuwgevormde Latijnse namen voor inheemse vogels, waarvan hem alleen de volkstalige benaming bekend was. Tot slot wordt met snelle roofvogels op kleine zangvogeltjes gejaagd, waaronder de mythische *philomena* (geen glos), de leeuwerik (*laudula/lerch*) en de nachtegaal (*luscinia/nahtigal*). Enkel de putter (*carduelis/distilvink*) weet te ontsnappen, doordat hij niet in het metrum van het vers past.[438]
Hic volucres celi referam sermone fideli:
Accipiter nisus capus atque ciconia picus ...

---

[435]Deze dierenverzen staan aan het eind van het rommelige katern fol. 50-56, waar de ingevoegde 'Duitse' verzameling begint. Voor de overlevering, zie: Wegstein 1984; cf. Walther, *Initia* nr 8153, 8186, 18139 (CB 133) en 11930 (CB 134); Bergmann/Stricker 2005, 2, 998 f.: nr 491 (CB). In Oostenrijkse hss: o.a. uit Lambach (eerste helft 12e eeuw), Göttweig (12e eeuw?), Salzburg St.Peter (laat 12e eeuw), Zwettl (13e eeuw), Kremsmünster en Admont (14e eeuw). De 12e-eeuwse overlevering is in het Zuid-Duitse taalgebied geconcentreerd, maar of de verzen hier ook ontstaan zijn is onzeker, daar de in talrijke Beierse en Alemannische hss, ook in de CB, voorkomende glos *listera* (lijster, bij *sepicula/sepicedula*) een typisch Frankische vorm schijnt te zijn. Schumann baseerde zijn kritische editie (CB I.2) op 8 hss (met en zonder glossen), waarvan 2 in München: Clm 614 (13e-eeuw) en Clm 19488 uit Tegernsee (p.121a, 12e/13e eeuw), dat ook Versus CB 5 bevat (p.120) en het meest met de CB-versie overeenkomt (o.a. het ontbreken van v.21); het dierenvers draagt hier de titel '*nomina ferarum*'. Uit Tegernsee is ook een sterk afgesleten fragment (2 bladen) met enkel de Duitse glossen afkomstig: Clm 5250, 28b (tweede helft 12e eeuw?).
[436]De reeks 'natuurkundige leerdichten' met Duitse glossen bestaat verder o.a. uit het niet in de CB opgenomen gedicht met de namen van de bomen, '*Versus de arboribus*' of '*De nominibus lignorum*', dat circa 60 boomsoorten opnoemt in 17 hexameters; bovendien zijn er verzen bekend over de namen van vissen (*Versus de piscis*), kruiden (*De herbis*) etc.; cf. Wegstein 1984, 286.
[437]Cf. Wegstein 1984, 292.
[438]Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Lüers 1922, 9 f.

Te vespertilio vel hirundo non reticebo
Tu michi dulcisonam cape smirle celer philomenam
Laudula nulla tuum fugiat cincedula (cicendula?) tactum
Hic et lusciniam cum luciliis cape parvam
<Nullus te passer fugiat licet hunc tegat asser>
Versu stare nequit carduelis sicque recedit
Laat ik hier in een getrouwe opsomming de vogels van de hemel weergeven:
Havik, sperwer, valk en ooievaar, specht, ...
Jou, vleermuis, of jou, zwaluw, wil ik niet verzwijgen.
Jij snelle smelleken, vang voor mij de zoetgevooisde philomena!
Geen leeuwerik ontkomt aan jouw slag, kiekendief!
Hier, pak ook de kleine nachtegaal en de kwikstaartjes!
<Geen mus ontvlucht jou, tenzij een boom hem verbergt.>
Omdat hij niet in de versmaat kan staan, daarom ontsnapt alleen de putter.

CB 134: De nominibus ferarum - Over de namen van de wilde dieren
Versus CB 134 is getiteld '*De nominibus ferarum*'. Het tweede leerdicht is korter dan het eerste, het omvat 12 hexameters waarin 38 dieren worden genoemd. De opsomming gaat van groot naar klein: exotische en inheemse roofdieren en grote dieren, jachtwild, pels- en knaagdieren. De genoemde dieren komen deels overeen met de leden van het 'dierenkoor' in CB 132, maar dan zonder de getemde dieren zoals paard, schaap, stier, hond en ezel. De hier verzamelde menagerie wordt aangevoerd door koning leeuw met zijn entourage van katachtige roofdieren en gevolg van grote uitheemse dieren. Als geliefd groot jachtwild worden de beer, het everzwijn en het hert genoemd. Daarop volgen kleinere inheemse jacht- en pelsdieren, waaronder de haas (en enkele uitheemse soorten als de aap en meerkat). De reeks eindigt met de kleinere knaagdieren: het trio muis, wezel en spitsmuis (*mus, mustela, sorex*) komt ook in CB 132 voor en het eekhoorntje vormt een laatste toegift.[439]
Nomina paucarum sunt hic socianda ferarum
Sed leo sit primus qui cunctarum basileus
Hunc panthera tigris comitatur cum leopardis
Rinocerus sevus comprenditur atque camelus
Huic etiam validos elephantes iungo vel uros[440]
Bubalus et[441] *pardus velox nimiumque dromeda*
Ursus aper cervus avide sumuntur in esus
Hinnulus et caprea capricornus simia spinga
Linx lupus atque lepus vulpis vulpecula melus
Martarus[442] *et migale luter castor tebelusque*
Mus mustela sorex glis gliris murmena[443] *cimex*
Copulo spiriolum reliquorum do tibi nullum
De namen van enige wilde dieren moeten hier verzameld worden.
De eerste echter moet de leeuw zijn, die de koning (*rex*) van alle dieren is.
Hem begeleiden panter (*pantel*), tijger (*tigirtier*) en luipaard (*liebart*).
De woeste neushoorn (*œinhurn*) en kameel (*olbende*) worden erbij gevangen. Met hen verenig ik ook de sterke olifant (*elphant*) en oeros (*urhohsh*).
De wisent (*wisint*) en de zeer snelle cheeta en dromedaris.
Beer, everzwijn (*eber*) en hert (*hirz*) worden gaarne als maal genuttigd.
Hertejong (*hintchalb*) en geit (*gœiz*), steenbok (*stainboch*), aap (*aph*) en meerkat (*merchazze*).

[439]De lange opsomming daarvoor wordt na de muizenfamilie besloten met de hier uit de toon vallende hyena (in de CB in het Latijnse vers maar niet in de Duitse glos vervangen door de marmot) en de armzalige wandluis (*cimex* als rijmwoord op *sorex*). Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann; CB Lüers 1922, 10 f.
[440]*uros/urhohsh* (oeros): verbeterd uit: *ursos/ber* (beer); schuin boven het oorspronkelijke woord geplaatst.
[441]In andere hss i.p.v. *et*: *alx* (eland), in CB boven *pardus* (cheeta, jachtluipaard) de bij *alx* horende glos *eleh*.
[442]In CB: *Tartalus*, in T: *Martalus*.
[443]Alleen in CB: *murmena* (marmot), maar met glos *elintis* (hyena); in andere hss: *hyenaque*, in T: *iena*.

Lynx (*luhs*), wolf (*wolf*) en haas (*has*), vos (*vuhs*) en moervos (*vohe*), das (*dahs*).
Marter (*marder*) en hermelijn (*harmil*), otter (*otter*), bever (*piber*) en sabeldier (*zobel*).
Muis, wezel (*wisel*), spitsmuis (*spizmus*), hazelmuis (*pilich*), marmot en wandluis (*wantlus*).
Ik voeg nog het eekhoorntje (*aichorn*) toe - van de overige dieren geef ik je er geen meer.

Samenvatting: de ingrediënten van de Lente

De Latijnse natuurbeschrijving
De beschrijving van het 'vreugdevolle jaargetijde' maakt als korte of langere introductie deel uit van de Latijnse liefdesgedichten in de verzameling. De Lente wordt aangeduid als het seizoen van de liefde en de jeugd; de bloeitijd van de natuur wordt zo verbonden met het opbloeien van de liefde en met de bloeitijd van het menselijk leven. In de meeste liederen wordt de overgang van de barre Winter naar het zonnige Voorjaar bezongen en wordt de daarmee gepaard gaande vernieuwing (*renovatio*) van de natuur en de mens met blijdschap begroet. De komst van de Lente wordt in gedichten met een geleerd karakter omschreven als een kosmisch fenomeen of een in mythologische beeldtaal gehuld gebeuren. In de gezelschapsliederen echter wordt het lenteseizoen direct geïntroduceerd als het 'Jaargetijde van de bloemen', *Tempus floridum* (CB 82, 114, 126, 142), of de 'tijd van vreugde', *Tempus iocundum* (CB 179, 162), terwijl in de liedgroep met de titel '*De Vere*' het seizoen al in de aanhef met name wordt genoemd: de Lente, *Ver* (of de Zomer, *Estas*). Kenmerkend voor dit aangename jaargetijde zijn de onbewolkte, heldere hemel met een mild stralende zon boven de met frisgroen gras en veelkleurige bloemen bedekte aarde, waarover een zachte wind waait die de bloemengeuren verspreidt. Het bontgekleurde, veelvormige en geurige bloemenkleed van de aarde in lentetooi wordt niet nader gedetermineerd, evenmin als het purperen bloesemkleed van de velden of weiden (*prata purpurata*) waarin zij in andere gedichten gehuld is. Naast deze purperen bloesem (*flos purpureus*) is soms sprake van roodstralende en witglanzende bloemen tussen het groene gras van de weide (CB 151), van rozen en lelies (*rose, lilia*) die in bloei komen of van geurige, bloeiende tijm (*thima, thymus*).
De bomen dragen bloesem en komen weer in blad, zodat het bos (*nemus*) of woud (*silva*) weer groen wordt van het loof. De groene boomkruinen bekronen het bos met een bladerkrans en door het hele woud weerklinkt de veelstemmige samenzang van de vogels (*avium concentus*). De opgewekte en melodieuze vogelzang stemt de (jonge) mensen vrolijk en zet hen aan tot gezamenlijk zingen en dansen in de vrije natuur. De smachtende jubeltonen van de nachtegaal (*philomena*), soms in duet met de merel of de leeuwerik (*merula, alaudula*), roepen liefdesgevoelens op. De reidans ter ere van Venus vindt plaats op de bloemenweide onder de lindeboom (*sub tilia*: CB 145, 151). In deze lieflijke lentewereld is alles in harmonie en afgestemd op de zoete liefde (*dulcis amor*): de bloeiende, geurige bloemen en de lustig zingende vogels zijn de liefdesbodes van de natuur aan de verliefde jongens en meisjes (*iuvenes et virgines*).

De Duitse natuurbeschrijving
De Duitse teksten beperken zich meestal tot een enkele strofe, die in een aantal gevallen geïdentificeerd kon worden als de beginstrofe van een bekend lied uit de Duitse *Minnesang*. Ook de strofen met een seizoensbeschrijving hebben het karakter van een openingsstrofe van een langer liefdeslied (*Natureingang*), maar zijn in bijna alle gevallen alleen uit deze verzameling bekend. Slechts twee van de Duitse 'lente-strofen' stammen van de hand van een met name bekende auteur. CB 168a vormt oorpronkelijk de inleidingsstrofe van het Kruistochtlied van Neidhart von Reuental. De heide en het woud worden weer groen; met de natuur ontluikt ook het verlangen naar de verre geliefde. CB 151a is niet de eerste, maar de derde strofe uit het Meilied van Walther von der Vogelweide: een lofprijzing van de maand Mei vanwege zijn veelkleurige bloemenpracht, met op de weide (*uf dem anger*) een groeiwedstrijd tussen bloemen en klaver (*bluomen unde chle*). Mogelijk in navolging hiervan houden ook in CB 182a op het weer groengekleurde veld (*div heide in gruoner varwe*) gras, bloemen, klaver en bladeren een onderlinge groeiwedstrijd. Ook in CB 137a en 138a vertegenwoordigt de Meimaand het voorjaar, in 138a gepersonifieerd als Heer Mei (*her meie*), terwijl in alle andere gevallen de vreugde (*frovde*) over de wonderschone Zomertijd (*sumerzit*) bezongen wordt, in contrast met het leed (*not*) van de koude Winter (*winder*). De *heide*, bedekt met rode bloemen (*bluomen rot*),

lijkt het Duitse equivalent van de Latijnse purpergekleurde velden of bloemenweiden (*prata purpurata*). In CB 152a heeft de *heide* zich gesierd *mit menigen bluomen wolgetan*, terwijl de Latijnse tegenhanger luidt: *ornantur prata floribus*. In de meeste gevallen is de heide begroeid met *bluomen und chle*; enkel in CB 171a schenkt de Zomer de geliefden naast de Duitse klaver in navolging van de Latijnse lyriek rozen en lelies (*rosen, lilien*) .
CB 139a en 141a beschrijven de vernieuwing van de natuur in termen vergelijkbaar met die van de Neidhart-strofe CB 168a: verdwenen is de winterkou (*zergangen ist der winder chalt*), heide en bos worden weer groen (*div heide gruonet vnd der walt*), het groene woud staat in blad (*gelovbet stat der gruone walt*) en veelstemmig zingen de vogels (*die vogele singent manichualt*). Het lentewoud is vol van vogelzang (*sanges ist der walt so vol*), ja overal weerklinkt nu het geschal van de vogels: *vogele schal* (CB 138a, 152a, 161a). Slechts eenmaal treedt de nachtegaal (*nahtegel*) op, als liefdesbode in CB 146a. De voorjaarsvreugde in de natuur zet de jeugd aan tot de reidans met gezang (CB 137a, 140a, 178a), tot gezelschapsspel en tot de liefde (CB 138a f., 171a f., 180a).

De relatie tussen teksten en afbeelding: de Lentenatuur in woord en beeld

In de meeste liefdesliederen van de Carmina Burana spelen natuurmotieven een belangrijke rol, zowel in de Latijnse liedteksten als in de Duitse strofen. Was het lentemotief al prominent aanwezig in de oudere 'internationale' verzameling liefdesliederen, het groeide uit tot een zwaartepunt binnen het handschrift door de invoeging van een heel katern eigentijdse Latijns-Duitse liederen gewijd aan de Lente en de Liefde, geaccentueerd door een bijpassende miniatuur die de gehele laatste bladzijde vult. De voorliefde van de dichters en verzamelaars voor het thema Natuur komt tot uiting in de uitzonderlijk grote groep Lenteliederen, waarin de ontluikende lentenatuur beschreven wordt in relatie tot het ontstaan van de liefde. In het lenteseizoen, de bloeitijd van het jaar (*tempus floridum*), is de Natuur op haar mooist en lieflijkst. Om de schoonheid van de lentenatuur te beschrijven maken de dichters gebruik van vaste formules en motieven, waarop gevarieerd kan worden. Het grote belang van de natuurbeschrijving binnen de afdeling Liefdesliederen blijkt ook uit de keuze van de bijbehorende illustratie: de enige pagina-grote miniatuur in de Codex Buranus is een geïdealiseerde uitbeelding van de natuur in de Lente, een gestileerd Lentelandschap.

De aarde in bonte bloemenpracht
In de Lente vernieuwt de wereld zich: met de zon keert het leven terug in de natuur. De aarde wordt weer vruchtbaar en brengt planten en bloemen voort. In de woorden van CB 150: *Redivivo vernat flore tellus*; met herleefde bloei vernieuwt de aarde zich. Een beeld dat hiervoor vaak in de liederen wordt gebruikt is dat van de 'lachende' Aarde (*terra, tellus*) die pronkt met de bonte kleurenpracht van haar bloemenkleed.[444] Een ander tekstmotief is dat van de zwangere moeder Aarde die haar schoot opent om te baren.[445] In de Lenteminiatuur wordt de vruchtbare aarde niet gepersonifieerd voorgesteld, maar de vormgeving van de ronde heuvels op de bovenste beeldhelft roept wel associaties op met de welvingen van 'moeder Aarde' in haar geel-groene lentekleed van bloemen, gras en kruiden. Uit de aardheuvels spruiten bloemen, planten en bomen voort, die in hun bonte kleuren afsteken tegen de helderblauwe hemel.

[444]Voor het beeld van de schitterende/lachende Aarde (*Tellus, Terra*), beschilderd met bonte kleuren of getooid/gekleed met bloemen, zie o.a. CB 58; 71: *Cybele*; 74,4; 80,2a; 82,4; 92; 113; 138: *Flora*; 142; 144; 146; 148; 153,2; 161. Voor moeder Aarde gehuld in haar bloemenkleed, vgl. Martianus Capella, *Nuptiae* I,71: *eius coniunx <...> floridam discoloramque vestem herbida palla contexerat*; zijn echtgenote (Cybele) had over haar bonte bloemenkleed een mantel van grassen en kruiden aangetrokken; daarbij het commentaar van Remigius van Auxerre, *In Martianum* 33,13: *quia superficies terrae herbarum et florum varietate vestitur et tegitur*; omdat het aardoppervlak met verschillende kruiden en bonte bloemen bekleed en bedekt wordt. Cf. Vollmann en Lenzen 1973, 31 f.
[445]Zie CB 82 en 140; vgl. CB 81,2: Tellus door hemeldauw bevrucht; 138,2: Flora's schoot. Vgl. een lentelied uit de Cambridge verzameling (vrouwenklacht), CC 40,1: *Levis exsurgit zephirus et sol procedit tepidus/ iam terra sinus aperit dulcore suo difluit*; Een zachte Westenwind steekt op en de verwarmende zon komt tevoorschijn, nu ontbloot de Aarde haar boezem en verspreidt haar zoetheid; *Cambridge Songs*, ed. J. Ziolkowski 1994; vgl. Dronke 1968, 92 f.

Het lentewoud vol vogelzang
Naast de fleurige en geurige bloemenweide vormt het groenwordende bos of woud (*nemus, silva*) een van de hoofdmotieven van de lentebeschrijving. Het groenbekranste lentewoud weergalmt bovendien van de melodieuze vogelzang (*cantus avium*), vaak in veelstemmige samenklank (*avium concentus*).[446] De bloemen, bomen en vogels worden meestal niet nader gespecificeerd. Het gaat hier vooral om het oproepen van de feestelijke voorjaarsstemming: de uitbundige groei en bloei van de planten, het ontluikende loof, het fladderen en zingen van de vogels. De schoonheid van de zich vernieuwende natuur wordt benadrukt door de rijkdom aan vormen, kleuren, geuren en geluiden. In de bovenste beeldhelft van de miniatuur heeft de illustrator de zinderende atmosfeer van dit lyrische 'vogelwoud' treffend in beeld gebracht.

Het ideale 'gemengd bos'
De groeikracht van de Lente manifesteert zich in de veelkleurige bomen met hun diverse groeiwijzen. Elke boom in het bos is anders van opbouw en gebladerte. In gestileerde vorm beantwoordt deze wouduitbeelding aan het antiek-literaire ideaalbeeld van het 'gemengde bos', samengesteld uit een zo groot mogelijke diversiteit aan soorten. Dit motief van het ideale gemengde woud komt niet voort uit natuurbeschouwing maar uit de retorische beschrijvingskunst, die streeft naar dichterlijke virtuositeit en bloemrijke versiering.[447] De kunstenaar presenteert met de beeldmiddelen van de romaanse kunst een visueel equivalent van dit 'literaire landschap'. In een elegante en afgewogen compositie toont hij een 'catalogus' van verschillende boomtypen, samengesteld uit zijn gehele repertoire aan ornamentale boomvormen en decoratieve ranken. Het streven naar variatie komt ook tot uiting in de twee typen 'boslandschap' op de voorstelling: onder een dichtbegroeid woud met een vlakke bodem als habitat voor de wilde dieren, boven een heuvelachtig en luchtig terrein als lustoord voor de vogels.

De bomen en de plantengroei
Een enkele maal worden in de liederen bomen met name genoemd. In CB 135,3 tooit de den zich met nieuwe naalden: *induitur foliis abies*. Phyllis en Flora disputeren over de liefde onder een wijdvertakte pijnboom (*spaciosa pinus*). In de *Pastourelles* geeft een schaduwrijke boom beschutting tegen de zomerse hitte, in CB 79 in de vorm van de Mediterrane olijfboom (*oliva*). In de lente staan mooie meisjes, zoals Juliana en haar zuster (in CB 85 en 159), verleidelijk onder een bloesemboom: *florenti stat sub arbore*.[448] In CB 132 wordt beschreven hoe onder de lentezon de wijnstokken uitbotten, hoe al hun ranken bloeien (*floride cum floridis florent vites pampinis*).[449] In CB 95 wordt een bezwering bekrachtigd met een reeks antieke topoi, waaronder 'wijnomrankte olmen': *ulmos cum vitibus*. De olm of iep (*ulmus*) was de boom waartegen de Romeinen de wijnstok lieten opgroeien.

---

[446]Voor het lentewoud vol vogelzang, zie o.a. CB 68,2; 71,2a; 80,2a; CB 137 en 138; CB 156 en 161a. Beide lente-aspecten (bloemenweide en vogelwoud) komen aan bod in de beginstrofen van de liedgroep CB 151-153. Vanwege hun muzikale bijdrage aan de lentenatuur worden de vogels door Alanus van Lille 'de sirenen van het bos' (*syrenes nemorum*) en 'de citerspelers van de Lente' (*cytharistae veris*) genoemd; Alanus ab Insulis (c.1128-1202/3), *Anticlaudianus* I c.3, over het paradijselijke 'Rijk van Natura', waar het altijd lente is: een immer groen woud met bloeiende bloemen, waar de vogels samenkomen en zoete melodieën zingen; ed. R. Bossuat, Paris 1955, 58 ff.; cf. Ganzenmüller 1914, 190; Raby 1959, nr 240, v.38 ff.

[447]Cf. Curtius 10,5: 'Der Hain; The Grove'; bv. Ovidius, *Met.* 10,90-106: Orpheus lokt met zijn lierspel en zang een verzameling dieren en bomen (26 soorten) naar zich toe, waaronder: slanke linden en een beuk, Daphne's laurier en tere hazelaars, een esseboom, bruikbaar voor speren, een nobele plataan en een ahorn met bonte kleuren, trossenzware wijnstokken, olmen ook met wijnstokrank omgroeid, en met hoogopgestoken loof en ruig van kruin een pijnboom, lievelingsboom van Cybele, de godenmoeder... (vert. M. d'Hane-Scheltema); laat-antieke 'retorische' poëzie: de jongere Seneca, *Oedipus* 532: 8 boomsoorten; Statius, *Thebais* 6,98: 13 soorten; Claudianus, *De raptu Proserpinae* 2,107: 9 soorten; een antikiserend episch werk uit de 12e eeuw: Josephus Iscanus (van Exeter), *De bello Troiano* 1,507: 10 soorten.

[448]Voor meisjes onder een boom, zie o.a.: CB 157-159; vgl. CB 70: een liefdesdialoog met Thisbe onder een schaduwrijke boom.

[449]Vgl. de lentebeschrijving in het Hooglied; bruidegom, 2,13: en wat ruikt de bloeiende wijnstok heerlijk!; 6,11: .. de bloesem in het dal: om te zien of de wijnstok al uitbotte en de granaten al bloeiden; beeld herhaald door de bruid: 7,12-13.

In deze middeleeuwse Europese lentelyriek is de belangrijkste boom echter de linde (*tilia, linde*), die in de liedteksten met de meidans en met liefdessituaties wordt verbonden. CB 145,5 beschrijft een breedvertakte linde, waaronder de reidans wordt uitgevoerd op een dansvloer van gras en thijm. In CB 151,3 komen de meisjes rond de lindeboom bijeen voor de Venus-reidans: *ad choreas Venereas*. In CB 59 rust een schare meisjes in de lentetijd onder het loof van een linde in toewijding aan Venus (*Cypridis in voto*): zij houden een liefdesdebat. In CB 84 en 185 wordt een jonge maagd onder een groene lindeboom verleid tot het liefdesspel: het prille 'blaadje' Phyllis en een anoniem meisje. In het tweetalig lied CB 185 verhaalt het ongelukkige meisje zelf hoe zij door een *ungetan* overweldigd werd onder een *linde wolgetan*. Het thema van dit 'meisjeslied' herinnert aan het bekende 'lindelied' van Walther von der Vogelweide, waarin eveneens een meisje verslag doet van haar liefdesbelevenis onder een lindeboom, maar bij haar is sprake van een vrijwillige ontmoeting en liefdesgeluk: *Unter der linden an der heide, dâ unser zweier bette was ...*.[450]
De ornamentale bomen en ranken van de miniatuur onttrekken zich aan iedere botanische determinatie. De kunstenaar volgde voor zijn bonte en weelderige flora eerder de formules van de kunst dan de wetten van de natuur. Toch roepen in deze gestileerde plantenwereld bepaalde groeiwijzen en bladvormen wel associaties op met specifieke boomtypen. Zo lijkt de boom linksboven, met zijn ronde kruin en hartvormige bladeren, te verwijzen naar de vaak bezongen linde. Onderaan links staat een 'wijdvertakte' kruinboom die lijkt te wuiven in de lentewind. Daarnaast groeit een spiraalrank die opklimt tegen een stakerige boom, misschien als echo van de 'wijnomrankte olm'? De bontgekleurde en vruchtbare rankenboom rechtsonder herinnert aan een uitbottende en bloeiende wijnstok. Verder zien we bloemen, struiken en plantvormen die eerder kruidachtig van karakter zijn. Wat echter vooral opvalt aan het Buraanse lentewoud is de overdaad en veelvormigheid van zijn begroeiing, die is weergegeven in het stadium van ontluiken. Daarmee heeft de kunstenaar het topos van het 'groenende woud' uit de liedteksten met behulp van zijn eigen beeldformules van een toepasselijke illustratie voorzien. Zijn accent op dit lente-aspect van de flora sluit aan bij de formuleringen van de dichters. De warme lentezon doet veelsoortige zaden ontkiemen (*unde multiplicia generantur semina*, aldus CB 82,2), waardoor zaailingen van diverse vorm uit de grond spruiten. Alle takken krijgen nieuwe loten en de knoppen aan de bomen zwellen. Deze groeidrang van de vegetatie komt mooi tot uiting in CB 114,3: alles wat verdord was wil nu knoppen en loten voortbrengen (*omne quod fuit aridum, germen suum vult gygnere*). De lenteflora kenmerkt zich behalve door nieuwe groeikracht ook door vruchtbare bloei, of in de woorden van CB 140,3: *Ecce, iam vernant omnia fructu redivivo*; Zie, nu bloeit alles met herleefde vruchtbaarheid! Deze uitroep zou een passend bijschrift vormen bij de meest opmerkelijke boom van de miniatuur: de uitbundig groeiende en bloeiende rankenboom of 'wijnstok' met zijn grote ontluikende vruchtknop. In het schutblad dat deze knop nog deels omhult gaat een groen mannengezicht (een 'bladmasker') schuil, een motief dat niet direct uit de liedteksten valt te verklaren. Zijn uiterlijk komt niet overeen met de mannelijke godheden, die bijvoorbeeld in CB 58 met de Lente worden verbonden: de hemelse Jupiter, de jonge liefdesgod Amor/Cupido, de half-dierlijke 'gehoornde' Faunus (*corniger*) of de beeldschone 'bloemendragende' Narcissus (*floriger*). Zijn groene gedaante strookt ook niet met een mogelijke personificatie van de Lente (*Ver*), die in teksten meestal met de kleur rood wordt geassocieerd.[451] In

[450]CB 84: verslag door de dader; CB 185: verslag door het meisje. Vgl. CB 184: een meisje wordt verleid in het woud door een jongeman: hij nam haar bij de blanke hand en voerde haar 'in de vogelzang' (*in daz vogelsanch*); CB 163a: een meisje vertelt over haar afspraakje op een *wunechliche stat* met bloemen en groen gras: *da geschach mir leide*. Liefde en linde in de Duitse Minnesang: Walther von der Vogelweide, *Unter der linden*: L 39,11; vgl. Lente en linde bij Dietmar von Aist, MF VII,33:
Ahî, nu kumet uns diu zît, der kleinen vogellîne sanc
es gruonet wol diu linde breit, zergangen ist der winter lanc
Nu siht man bluomen wol getân; an der heide uobent sie ir schîn
des wirt vil manîc herze frô: des selben troestet sich daz mîn

[451]Zie CB 68,1 slot: *redit ab exilio ver coma rutilante*; de Lente met zijn roodglanzende haar keert uit de verbanning terug. De rode kleur is waarschijnlijk een verwijzing naar zijn rode (ochtend)luchten; als 'roodglanzende zonnestralen' in: CB 71,1a: Phoebus; CB 73,1b: Cynthius (Apollo): ontbreekt in CB-versie (zie CB I.2; Walsh 1993, nr 13; Bernt 1992). Vgl. Mattheus van Vendôme, *Ars Versificatoria*, o.a.: *Ver roseum*; de rooskleurige of blozende Lente; Faral 1958 (1924) 146-9.

het licht van de algehele *renovatio* van de natuur schijnt het mij toe dat de illustrator met dit antropomorf-vegetatieve element het 'wezen' of de 'groeikracht' van de lentenatuur heeft willen uitbeelden.

De bonte vogelschaar

De talloze vogels in het lentebos zijn natuurgetrouwer weergegeven, in diverse houdingen en bewegingen: vliegend en lopend, rustend en pikkend. In aansluiting op de liedteksten moeten we ons voorstellen dat ze bij al deze bedrijvigheid ook nog vrolijk kwetteren en lustig kwelen. CB 135,3 beschrijft de veelkleurigheid van de vogels: *picta canit volucrum series*: de bontgekleurde vogelschaar zingt. In CB 151,2 verlevendigen ze al zingend en vliegend de lentenatuur: de kwetterende vogels laten hun zoete melodieën weerklinken (*sonant*) en vliegen al zingend druk heen en weer (*volant*). In CB 58 nemen de vogels deel aan het Lentefeest: het veelstemmige vogelkoor begroet de heldere hemel waarna het 'gevederde gezelschap' (*contio pennata*) een reidans uitvoert als paringsritueel. De specifieke soorten zijn in de bonte verzameling bos- en zangvogels van de landschapsminiatuur niet direct herkenbaar, maar ongetwijfeld zingen in dit lieflijke woud de zoetgevooisde merel (*merula*), de jubelende leeuwerik (*alaudula*) en de veelgeroemde nachtegaal (*philomena*), die met smachtende zangtonen liefdesgevoelens opwekt. Mogelijk treffen we bij de vogelparen ook andere soorten aan die een speciale band met de liefde hebben, zoals het bij de rituele vogeldans van CB 58 genoemde koerende duivenpaar (*columba turtisona*). De baltshouding van de 'snavel-klepperende ooievaar' (*ciconia rostrisona*) valt te herkennen bij het symmetrische vogelpaar op de 'lindeboom', hoewel hun snavels niet de kenmerkende lange vorm hebben. De ooievaar wordt niet genoemd onder de gevleugelde lentebodes, die in CB 145,3 hun stem laten klinken: zwaluw, zwaan en koekoek. In het boslandschap van de miniatuur vertoont zich geen zwaan en tussen de vliegende vogels laat zich geen kwetterende zwaluw (*hirundo*) zien, herkenbaar aan zijn gevorkte staart. Mogelijk roept er wel een koekoek zijn naam door het groene lentebos: *cuculat et cuculus per nemora vernata*. Het is niet waarschijnlijk dat zich in deze vogeldrukte ook de *phenix unica* ophoudt, maar de 'goedgunstige adelaar' of arend (*aquila munificus*) lijkt wel hoog door de lucht te zweven op zijn machtig gespreide vleugels.[452]

Toch gaat het ook bij de levendige vogels van de lenteminiatuur niet zozeer om herkenbare soorten, maar meer om algemene typen in een zo groot mogelijke diversiteit. Het grote aantal vogels op de afbeelding reflecteert hun alomtegenwoordigheid in de lenteliederen. Het bovenste deel van de miniatuur toont een heuvellandschap met bomen, struiken en op de voorgrond ook enkele bloemen. Alle beschikbare ruimte - de hellingen, de bomen en het luchtruim - is gevuld met de 'bontgekleurde vogelschaar', veelal in paren.

De dichter van **CB 82** besluit zijn lofzang op de Lente[453] met een concreet beeld van een dergelijk van vogelzang weerklinkend lentelandschap, waarin ook weer de nachtegaal soleert (str.3):

Mons vestitur floribus et sonat a volucribus
in silvis aves concinunt dulciterque garriunt
nec fylomena desinit iacturam suam meminit
De berg wordt bekleed met bloemen en weerklinkt van de vogels.
In de bossen zingen de vogels in harmonie en kwelen lieflijk.
Ook de nachtegaal houdt niet op haar verlies te gedenken.

De dieren in de Lente: vogels en viervoeters

Op de onderste beeldhelft hebben de vogels, die zich hier in en bij de boomkruinen ophouden, gezelschap gekregen van de landdieren voor wie de vlakke woudbodem gereserveerd is. Deze tweedeling van het dierenrijk sluit aan bij de dierenlijsten van Lentelied **CB 132** en de bijbehorende leerdichten, de 'geleerde groep' die de Lente-reeks voor de miniatuur opent. In feite vormt deze kleine tekstgroep de enige aanleiding tot opname van de viervoeters in de Lenteminiatuur. In contrast met de in de lyriekverzameling alomtegenwoordige zangvogels worden de viervoetige dieren vrijwel alleen in

[452]Vgl. vogelgedicht CC 23,4: *Ad astra volans aquila in auris*; hoog ten hemel vliegt de arend, op de winden; *Cambridge Songs*, ed. J. Ziolkowski 1994.

[453]Dit lied bestaat uit twee delen: een Lentelofzang in 3 strofen, gevolgd door een liefdesdispuut in de trant van CB 92; de tekst moet na dit model ontstaan zijn; Spanke vermoedt op grond van de ritmiek herkomst uit Duitsland; zie boven.

dit lied genoemd en expliciet met de Lente in verband gebracht. Hun rol wordt hier echter versterkt door de toevoeging van de verzen over vogels en landdieren, waarbij de nadruk komt te vallen op de in het wild levende dieren: geschikte bewoners voor het lentewoud. Verder komen in de liederenverzameling alleen getemde dieren en vee voor: de rijdieren van Phyllis en Flora (muildier en paard) en de kuddedieren van de herderinnen uit de Pastourelles, met een enkele wolf als bijpassend roofdier.[454]
Op een lentebeschrijving eindigend met *cantant volucres* (de vogels zingen) volgt in lied CB 132 een lange lijst met de zangstemmen van de vogels en de geluiden van de viervoeters: *he sunt voces volucrum atque quadrupedum*. Onder de leden van de luidruchtige dierenstoet bevinden zich ook de viervoeters van de miniatuur, de brullende leeuw, het hinnikende paard, het burlende hert en de kermende haas: *leo rugit .., equus hinnit .., cervus docitat .., lepus vagit*. Na dit geleerde middendeel zet de lentebeschrijving zich voort, eindigend met een climax: de dieren gaan paren (*coeunt animalia*). De dierengeluiden krijgen daardoor ook een erotische functie: met hun stemmen luiden de gevleugelde en viervoetige dieren de Lente in en verlokken zij hun wederhelft tot paring. De opsomming van diverse soorten vogels en dieren wordt omkaderd door een beschrijving van de groei en bloei van de plantenwereld in de Lente: het groene woud en de bloeiende weide stralen in de lentezon onder een heldere hemel. Aan het slot ligt de nadruk op de groeikracht en vitaliteit van de natuur. Door de zonnewarmte en de voorjaarsregen wordt de aarde vruchtbaar en opent haar schoot: dan ontspruiten de zaden, dan geuren het gras, de kruiden en de bloemen, dan staan alle ranken van de wijnstokken in volle bloei, dan paren de dieren.
Lied CB 132 op fol. 56^{r} lijkt passend te worden geïllustreerd door de miniatuur op fol. 64^{v}: een Lente-landschap onder een blauwe hemel, bestaande uit een gemengd bos, verlevendigd door vele soorten vogels en een stoet opgewekte dieren. De bijbehorende jubelzangen van de vogels en lokroepen van de dieren moeten het lentebeeld completeren. In de navolgende twee gedichten **CB 133** en **134** wordt nogmaals een opsomming gegeven van vogelnamen (*Nomina avium*) en namen van wilde dieren (*De nominibus ferarum*). De dierenstoet van CB 134 wordt aangevoerd door de leeuw, als koning (*basileus/rex*) van het dierenrijk, met in zijn gevolg onder andere hert en haas, als geliefd groot en klein jachtwild.[455] Het paard valt als gedomesticeerd dier buiten deze rij van in het wild levende beesten. De in het Lentelandschap afgebeelde viervoeters komen alle voor in CB 132 en 134, temidden van vele andere dieren, maar daarmee is de keuze voor deze specifieke diergroep nog niet verklaard. Ook op de miniatuur gaat koning leeuw voorop, hier gevolgd door een paard en een hert, dat een paar vormt met een liggende hinde, terwijl geheel links een haas waakt. Deze in het middeleeuwse beeldrepertoire algemeen voorkomende viervoeters vertegenwoordigen hier samen met de vogels de door de zonnewarmte opgewekte 'dieren van de Lente', temidden van de meer gestileerde ontluikende plantenwereld. Het lijkt daarom voor de hand te liggen dat deze specifieke zoogdieren mede zijn gekozen vanwege hun relatie met de Lente en/of de Liefde - als viervoetige tegenhangers van de vogelparen.

Het beeld van de Lente: De Vere
Op de bladen tussen dit Lentelied met dierverzen (CB 132-134) en de Landschapsminiatuur staat een lange reeks gezelschapsliederen over de liefde, die openen met een beschrijving van de natuur in de

[454]CB 92,44-59: beschrijving van de beide rijdieren: het muildier (*mulus*) van Phyllis en het paard (*equus*) van Flora; zie onder: het paard van Flora. Pastourelles: CB 157: een meisje trekt naar het veld om schapen te hoeden (*oves regere*), wanneer plotseling een wolf (*lupus*) een schaap uit haar kudde rooft; CB 158: een herderin vlucht met haar blatende kudde (*grege fugit cum balante*) voor de naderende student. CB 89: allegorisch strijdgesprek tussen twee herders van een edele schaapskudde en een herderin met een armzalige kudde (str.3a): *Ducit puella gregem parvulum/ et cum capella caprum vetulum/ et cum asella ligat vitulum*; Het meisje hoedt een kleine kudde: ze heeft met een geitje een oude bok en met een ezelinnetje een stierkalfje samengebonden. Deze 'kleine kudde' heeft de dichter van CB 90 geïnspireerd tot een korte liefdesidylle tussen een herderin en een student, die zich samen op het groene gras vermaken, in gezelschap van de dierparen uit haar kudde (twee jonge kalfjes en weer een bok en geit): *Sunt in grege parvulo ovis et asella vitula cum vitulo caper et capella*; Er zijn in haar kleine kudde: een schaap en een ezelinnetje, een koekalfje met een stierkalfje, een bok en een geitje (str.2).
[455]De meeste Latijnse diernamen hebben Duitse glossen: *Sed leo sit primus, qui cunctarum basileus* (rex); *cervus* (hirz); *lepus* (has); de hinde lijkt zich evenals op de miniatuur te verbergen; vgl.: *hinnulus et capa [caprea, capra]* (hintchalb, gæiz): hertejong en ree of reebok en reegeit.

Lente, aanvankelijk onder de algemene noemer '*Item (aliud)*' (liederen met een Duitse slotstrofe) en vanaf fol. 63^{r} met de titel '*De Vere*' (de geheel Latijnse groep). De lentebeschrijvingen plaatsen het jeugdige liefdesverlangen in het bredere kader van het herleven van de natuur in het voorjaar: als alles groeit en bloeit en zingt kunnen ook de jonge mensen de lokroep van de natuur niet weerstaan. In hun gezamenlijke zang en dans in de vrije natuur volgen zij slechts het voorbeeld van de dieren die elkaar daar het hof maken.
In het lied dat de titel '*De Vere*' draagt, de 'Lentehymne' **CB 156**, wordt de langverwachte Lente door de verliefden verwelkomd als brenger van bloemen en kleuren, van vogelzang, vreugde en liefde. Wanneer de zoete samenzang van de vogels weerklinkt, is dat voor de jeugd het signaal dat het seizoen van vrolijkheid en liefdesspel begonnen is. Als de zon de materie verwarmt, de aarde purper kleurt van de bloemen, de weiden weer groen worden en de schaduwen in het woud donkerder door het nieuwe bladerdek, dan wordt de natuur levenslustig en wellustig (*lascivit natura*): elk schepsel kijkt opgewekt (*omnis creatura leto vultu*) en met de natuur ontwaakt de liefde. In het Latijnse lied (met Duitse strofe) dat op de Lenteminiatuur volgt, **CB 161** op fol. 65^{r}, viert de wereld haar verjaardag: feestelijke vogelzang schalt in alle toonaarden door het groene lentewoud en de bloemen waarmee de aarde zich tooit zijn bodes van de liefde (*flores amoriferi*). Zo vormt het lentefestijn van de natuur het kader voor het liefdesfeest van de mens. Het feestelijke natuurbeeld van de Lenteminiatuur nodigt met zijn 'liefdesbodes' - de weelderige planten en wellustige dieren - de mensen uit tot deelname aan de viering van het lentefeest dat tevens een liefdesfeest is. De verlokkende tonen van de veelstemmige vogelzang zijn door de kunstenaar vertaald naar een veelvoud van ritmische lijnen en bonte kleuren. En dat alles in fraaie samenklank en volledige harmonie, zoals bij dit mooiste jaargetijde past. Want zoals we van Walther von der Vogelweide weten: *Diu welt was gelf, rôt unde blâ grüen in dem walde und anderswâ*; De wereld was geel, rood en blauw; groen in het woud en overal ...
De miniatuur lijkt vooral een beeld te willen oproepen van de uitbundige en feestelijke lentestemming in de natuur, als de hemel weer helder, de zon weer stralend, de lucht weer mild en de aarde weer vruchtbaar en groen is. De ontluikende ranken en bomen vertegenwoordigen de groeikracht, kleurenpracht en soortenrijkdom van het plantenrijk in lentetooi. De talloze vogels doen het woud galmen van hun wellustige en melodieuze zang in de paartijd. Ook de lokroep en de voorjaarsdans van de viervoetige dieren staat in het teken van vitaliteit en voortplanting. De herboren levenslust en liefdesdrang van de lentenatuur beheerst niet alleen de dieren, maar spoort ook de jonge mensen aan tot gezamenlijke zang en dans en doet in hun harten weer vreugde en liefde ontstaan. Zo zijn lente en liefde, natuur en jeugd onverbrekelijk met elkaar verbonden. Het ideale lentelandschap is tegelijkertijd ook een 'lusthof' of een 'liefdesparadijs', als natuurlijk kader waarin het liefdesgevoel kan opbloeien.[456] De liefde maakt evenzeer deel uit van de lentenatuur als de bloesem en de vogelzang; door de liefde heeft ook de mens deel aan de universele bloei en harmonie van de natuur in het lenteseizoen. Tevens lijkt mij een van vogelzang weerklinkend voorjaarsbos een passende illustratie voor een liedboek, dat in zovele toonaarden de natuur in de lente bezingt.

De Lente en de liefde
De natuurbeschrijving vormt over het algemeen geen zelfstandig lied-thema, maar functioneert als openingsmotief van een liefdeslied. Tal van liefdesliederen in de verzameling openen met de beschrijving van een lentelandschap als geëigend kader voor de liefdessituatie. Het lentelandschap markeert de ideale tijd en plaats, het voorjaar en de vrije natuur, voor het opbloeien van het liefdesgevoel. Met name op de jeugdige mens werkt de feestelijke lentestemming in de natuurlijke omgeving aanstekelijk.

[456]Het paradijs van Amor (*Amoris paradisus*) in CB 92 (str. 60 ff.) wordt beschreven als een bos (*nemus*), waarin diverse vogeltonen, muziekinstrumenten en zangstemmen in harmonie samenklinken ter ere van de liefdesgod. Het liefdesparadijs wordt verder gekenmerkt door de aanblik van verschillende soorten bloemen, welriekende paden die geuren naar mirre, kaneel en balsem, vruchtdragende fruitbomen en de belofte van eeuwige lente, jeugd en onsterfelijkheid. Vgl. Hooglied 4,12-16: een bloeiende lusthof vol vruchtbomen en geurige planten als beeld voor de bruid. Voor vergelijkingen met het paradijs, zie: CB 79,3: de beschrijving van een lustoord (*locus iocundus*): *paradisus hic est pene*; een paradijs is dit welhaast; CB 8*,3: het zoete en lieflijke dal (*vallis dulcis et amena*) waar de geliefde woont komt de dichter voor als een paradijs (*quam ut paradisum credam*), waarin de Schepper dit volmaakte schepsel plaatste.

Zo wordt een relatie gelegd tussen de oplevende natuur en het menselijke gevoelsleven. Vooral in de gezelschapsliederen over de liefde verlokt de uitbundige lentebloei en de lustige vogelzang de jongens en meisjes tot zang, dans en liefdesspel.
In de liedteksten zijn de thema's lente en liefde, natuur en mens, tot een geheel geïntegreerd volgens een vast patroon: een natuur-introductie gevolgd door het eigenlijke liefdesthema. In de bijbehorende illustraties zijn de twee thema's afzonderlijk afgebeeld: eerst geeft het Lentelandschap het natuurlijke kader weer waarbinnen de liefde ontstaat, dan toont het Liefdespaar de uitwerking van de liefde op de jonge mens. De illuminator heeft de beide thema's, natuur en liefde, niet direct verbonden door het verliefde paar in een lentelandschap te plaatsen, zoals later gebruikelijk wordt. Wel heeft hij de thema's indirect verbonden door de miniaturen over de Lente en de Liefde na elkaar, op het achterblad van opeenvolgende katernen, de lange afdeling Liefdesliederen te laten afsluiten. Zo vormt in de beeldcyclus het Lentelandschap de introductie op het Liefdespaar, zoals in de liedteksten de natuurbeschrijving als inleiding op het liefdesthema functioneert. In het landschap figureren geen mensen, hier vult de natuurlijke wereld de gehele voorstelling. Het woud met zijn dieren representeert de ontwakende lentenatuur, zowel de flora als de fauna. De miniatuur met het jonge liefdespaar laat geen omgeving zien, maar de bloemen die de jongeman aan zijn meisje overhandigt verwijzen naar de bloeitijd van de Lente.

CB 137: een Lente-tweeluik: landschap en liefdespaar met bloemen
Het 'Lente-katern' opent met een kort lied, dat direct de toon zet voor het tweeluik van 'Lente en Liefde' dat alle liedteksten van dit katern zal beheersen. Dit eigentijdse gezelschapslied verwoordt in twee strofen wat de beide miniaturen laten zien. De eerste strofe beschrijft het lieflijke lentelandschap, de tweede strofe roept de jongens op om naar buiten te gaan en daar bloemen te plukken voor de meisjes. Het Latijnse lied is vermoedelijk gecomponeerd naar model van de Duitse strofe, een Meilied waarin een jongeman zijn geliefde uitnodigt voor de reidans in de bloeimaand.[457] Dit lied geeft de setting aan waarin we ons de 'liefdesverklaring met bloemen' moeten voorstellen.
1.*VER Redit optatum cum gaudio flore decoratum purpureo*
aves edunt cantus quam dulciter revirescet nemus
campus est amenus[458] *totaliter*
De langverwachte Lente keert weer met vreugde, getooid met purperen bloesem.
De vogels brengen gezang voort zo zoet, het woud wordt weer groen,
het landschap is alom lieflijk.

2.*Iuvenes ut flores accipiant et se per odores reficiant*
virgines assumant alacriter et eant in prata
floribus ornata communiter
Laten de jongens, om bloemen te plukken en zich aan hun geuren te verkwikken,
blijgezind de meisjes uitnodigen en gezamenlijk uitgaan
naar de met bloemen versierde weiden.

[457]Naar Vollmann, die beide delen in de 13e eeuw dateert. CB 137: bovenste helft van fol. 57r; Latijns lied: 2 strofen; cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Duitse strofe: zie boven: Lentereeks.
[458]Een variant op het antieke topos van de 'lieflijke plaats': *locus amoenus*; hier: de vlakte is lieflijk (*campus est amenus*); vgl. CB 138,4: door het lieflijke woud (*silve per amena*); CB 140,4: de weiden zijn lieflijk (*prata sunt amena*); CB 111,2 = CB 8*,4: zoet en lieflijk dal (*vallis dulcis et amena*); CB 77,3: in het bloeiende en lieflijke struikgewas (*in virgulto florido .. et ameno*); CB 62,7: onder het lieflijke gebladerte van een boom (*fronde sub arboris amena*): vgl. Ovidius, *Amores* III 5,8 (naar Vollmann).

HOOFDSTUK DRIE-3
EEN NIEUWE LIEFDE...

Een liefdesverklaring met bloemen: *Suscipe flos florem*

Het ingevoegde nieuwere of 'Duitse' liedcorpus beslaat twee katernen. Op het 'Lentekatern' met de Lenteminiatuur volgt een tweede katern dat grotendeels is gevuld met refrein- en dansliederen die de jeugdige liefde bezingen. Dit 'Liefdeskatern' wordt afgesloten door de afbeelding van een jong Liefdespaar. De miniatuur is als illustratie opgenomen in het liefdesgedicht CB 186, dat als slotgedicht fungeert van deze liedgroep en van de verzameling liefdeslyriek als geheel.

Formele samenhang

De miniatuur van het Liefdespaar (afb. 4) vormt de afsluiting van de laatste groepen liefdesliederen, CB 161 tot 186, die het gehele katern fol. 65-72 vullen: korte liefdesliederen waaraan regelmatig Duitse strofen zijn toegevoegd en Latijns-Duitse menggedichten. Na de klassiek geïnspireerde liederen over Amor en Venus (CB 161-176, Schumann groep 22) opent lied CB 177 de laatste groep liefdesliederen op fol. 70-72: refrein- en dansliederen met als thema 'jeugd en dans' (CB 177-186, Schumann groep 23).
De miniatuur markeert tevens het einde van de grote centrale afdeling liefdesliederen op de laatste bladzijde van het laatste katern, fol. 72^{v}. Hierop volgde oorspronkelijk het begin van de afdeling Drinkliederen (CB 187, nu fol. 83 ff.), maar later is het katern met de Dido-afbeelding (fol. 73-82) hier foutief tussengebonden.[459]
De illustratie van het Liefdespaar vult een horizontale beeldstrook van zes regels hoog, over het midden van de bladzijde, met acht regels tekst erboven en eronder. De verticale voorstelling van een staand paar ten-voeten-uit is daartoe een kwartslag naar links gekanteld en in een 'liggend' formaat in het tekstblok gevoegd. Als we het 'dwarsliggende' paar rechtop zetten door de codex (of reproductie) te draaien dan zien we hoe een jongeling met een elegant gebaar zijn meisje een bosje bloemen overhandigt.

Inhoudelijke samenhang

Versus CB 186: een bloemrijke liefdesverklaring

Het 'Liefdespaar' is als illustratie ingevoegd tussen de versregels van het liefdesgedicht CB 186, met als thema: een bloemengave als liefdesgeschenk.[460] Deze miniatuur is daarmee de enige in de codex die binnen de tekst van een gedicht is geplaatst, waarmee het ook inhoudelijk nauw is verbonden. Het slotgedicht van de liefdesverzameling is opgebouwd uit negen metrische verzen met binnenrijm (leoninische hexameters). De miniatuur bevindt zich onder het openingsvers, dat daardoor als titel van zowel de afbeelding als het gedicht fungeert. De overige acht versregels volgen als één tekstblok onder de miniatuur. De eerste zes verzen sluiten inhoudelijk aan bij de titelregel, waarin de dichter speelt met het woord 'bloem', als verwijzing naar de liefde en de geliefde, die toepasselijk Flora wordt genoemd. De laatste twee verzen, die een zelfstandig epigram vormen, behandelen de tegenstelling tussen afbeelding en werkelijkheid, weer aan de hand van bloemen.[461]

---

[459]Zie boven: Beschrijving. Schumann 1930, 38*: Meyer (1901, 12) heeft aangetoond dat fol. 72^{v} en 83^{r} voorheen tegenover elkaar gelegen hebben; bovendien stemmen schrift (h^2) en sierwerk volledig overeen en zijn beide bladzijden niet overmatig vuil. Zie katernenschema: afb. 14: c.
[460]Voor de tekst en interpretatie van CB 186, zie: CB I.2 Schumann (1941); CB Vollmann 1987; CB Laistner-Düchting 1993^{6}, 242. Cf. Camille 1998, 25, met foutief begincitaat in bijschrift bij fig. 15: 'Suspice (sic!), flos, florem', in de tekst vertaald als: 'Flower, pluck my flower, because a flower stands for love.'
[461]In de CB zijn de twee delen I (v.1-7) en II (v.8-9) als een eenheid opgetekend, waarbij de beginregel, als titelvers, door de miniatuur wordt gescheiden van de rest van het gedicht. Bij het invullen van de rode initialen heeft de rubricator h^1 de geïsoleerd staande titelregel over het hoofd gezien; hij heeft daarentegen de initiaal I van de tweede versregel, waarmee het tekstblok onder de miniatuur begint, groter gemaakt dan die van de

De scène van een jongeman die een meisje bloemen aanbiedt illustreert het titelvers dat er direct boven staat: *Suscipe flos florem quia flos designat amorem*
O Bloem, neem deze bloem aan, want de bloem is het teken van liefde.

Het gedicht opent met het verzoek aan de jongedame om de haar aangeboden bloem te accepteren. De dichter gebruikt hiervoor de beginformule van een dedicatie-gedicht, dat doorgaans bij een geschenk (vaak een literair werk) werd gevoegd: *Accipe* of *Suscipe*. Ook wordt de ontvanger daarbij verzocht om de gave vol aandacht op te nemen, in dit geval met alle zintuigen.
Het openingsvers vormt bovendien de inleiding tot een liefdesverklaring door middel van een gekunsteld en sensueel woordspel rond de symboliek van de gepresenteerde bloem. In de beginregel spreekt de dichter zijn geliefde aan als Bloem (*flos*) en biedt haar tevens een bloem aan als teken van zijn liefde (*amor*). De woordcombinatie *flos florem* lijkt een grammaticale zinspeling op de meer gebruikelijke combinatie *flos florum*: Bloem der bloemen. Na een liefdesoverpeinzing richt de aanbidder het woord (weer) tot zijn geliefde, die door hem nu *Flora* wordt genoemd, naar de antieke godin van de bloemen. De aanbidder complimenteert zo het meisje via zijn geschenk: zijn 'Flora' is even aanlokkelijk als de bloem die hij haar aanbiedt. Dat de bloemensymboliek meerlagig is, blijkt uit de verzen 1, 5 en 7, die aanduiden dat met de aangeboden bloem, zijn liefdesgeschenk, ook de aanbieder zelf, en tegelijk zijn liefdesgedicht voor haar, worden bedoeld.[462] De zinnelijke aandacht van de aanbeden jongedame dient niet enkel uit te gaan naar de bloem, maar via de bloem naar de schenker en zij wordt verzocht zijn liefde te beantwoorden.
Illo de flore nimio sum captus amore
Hunc florem Flora dulcissima semper odora
Nam velut aurora[463] *fiet tua forma decora*
Florem Flora vide quem dum videas michi ride
Florem Flora tene[464] *tua vox cantus phylomene*
Oscula des flori rubeo flos convenit ori
Ik ben gevangen door overmatige liefde voor die Bloem.
Ruik deze bloem, liefste Flora, altijd welriekend,
want (stralend) als de dageraad zal jouw schoonheid dan zijn!
Kijk naar de bloem, Flora, en terwijl je die bekijkt, lach mij toe!
Flora, houd de bloem vast, jouw stem is als de zang van de nachtegaal!
Geef kussen aan de bloem, de bloem past bij jouw rozerode mond!

Het slot-epigram (vers 8 en 9) levert commentaar op de geschilderde bloem in het plaatje erboven:
Flos in pictura non est flos immo figura
Qui pingit florem non pingit floris odorem
Een bloem in een schildering is geen bloem, maar slechts een afbeelding
Wie een bloem schildert, schildert niet de bloemengeur.

Het driedelige 'bloemengedicht' CB 186 is in deze samenstelling alleen in de Codex Buranus overgeleverd. Varianten van het titelvers en de slotverzen zijn ook uit andere handschriften bekend,

---

volgende regels. Een andere hand heeft later een zwarte initiaal S ingevuld aan het begin van de eerste regel. Cf. CB I.2.

[462]Namelijk: 1. de aanbiedingsformule, de bloem als teken van (mijn) liefde, 5. lach *mij* toe, 7. geef (mij) kussen. Vgl. een 11e-eeuwse penneproef in het handschrift Vat.Pal.909, fol. 1; naar Spanke 1931/1 (recensie CB) 113: een woordspel waarin een schrijver het door zijn hand geschreven vers aanbiedt aan een meisje in ruil voor een kus: *Probacio penne pro bacio pulcre puelle*; Een proeve van mijn pen voor een zoen van een mooi meisje.

[463]CB: *velud aurora*; vgl. Hooglied 6,9 (Vulg.): *quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol*; Willibrord-vertaling 6,10: Wie rijst daar op als de dageraad, schoon als de maan, stralend als de zon.

[464]De tekst is corrupt: *Flore(m) floremene*; emendatie naar Schmeller; vgl. Schumann: *Flori fare bene*, Spreek goed tot de bloem! Vollmann komt tot: *Flos, est Florigene...*; Bloem, jouw stem is voor Florigena (Flora) nachtegalenzang. Vollmann vindt een sprekende Flora hier inconsequent: na het ruiken en zien van de bloem moet zij de bloem nu horen en moet de bloem dus 'spreken' tot Flora, wat aannemelijker wordt als men de bloem mede als symbool voor het gedicht beschouwt.

eenmaal zelfs in combinatie. De uitwerking van de 'liefdesverklaring door bloemen' in de zes versregels daartussen is een unicum.[465] De twee verzen van het slot-epigram komen in diverse spreekwoordenverzamelingen en florilegia voor, zowel afzonderlijk als in samenhang en daarbij ook in omgekeerde volgorde.[466]

In de collectie die bekend staat als de 'Liefdesverzen uit Regensburg' of *Carmina Ratisponensia* (vroeg 12e eeuw) is een liefdesgedicht opgenomen dat op een veel directere wijze opent met een 'huwelijksaanzoek' van de ene 'bloem' aan de andere:[467]
Quicquid flos flori rutilans sub tempore verni
Hoc demandat ei pariter ludos ymenei
Qui te pre cunctis amat: excole nomen amantis
Dat wat een bloem aan een bloem vraagt, roodbloeiend in de lentetijd,
dat vraagt hij haar gelijk het huwelijksspel.
Hij die jou liefheeft bovenal: bewijs eer aan de naam van je minnaar.
Maar het liefdesverlangen van de minnaar blijft onvervuld, de geliefde benadert en kust hem alleen in zijn dromen en verdwijnt zelfs in de omhelzing. Het gedicht eindigt met de wens:
Si mihi plus cedis vel ad oscula danda patebis ...
Als je mij meer toestond, of zou openstaan voor het geven van kussen ...

CB 180: O MI DILECTISSIMA - Een liefdesbrief in liedvorm
Een liefdesverklaring in briefvorm is enkele bladzijden voor het slotgedicht te vinden in het meertalige danslied CB 180. Deze tekst is eveneens een uit drie zelfstandige onderdelen opgebouwde compositie: een Latijns briefgedicht van zeven strofen, een Duits refrein en een Duits meisjes-danslied van twee strofen met een eigen refrein. Door de toevoeging van het uit een bestaand lied overgenomen Duitse refrein werd het 12e-eeuwse Latijnse briefgedicht omgevormd tot een danslied.[468]
Het Latijnse gedicht bevat een liefdesverklaring in de vorm van een liefdesbrief. Na het verzoek aan zijn 'liefste' om de brief met welwillende aandacht te lezen, citeert de schrijver de inhoud. Het citaat opent met het prijzen van de schoonheid van de geliefde. De dichter concentreert zich hierbij op het oogverblindende uiterlijk van het meisje, haar stralende ogen en de glanzende huid van haar gezicht en boezem, waarin de kleuren van melk en bloed zich mengen.

---

[465]Combinatie van begin- en slotvers: een 11e-eeuws hs in Wolfenbüttel (Weißenburg 69) bevat op fol. 72v als toevoeging uit de 13e of 14e eeuw eerst het slotvers (*Qui pingit...*) en dan een variant van de titelregel: *Accipe flos florem flos hic designat amorem*; beide verzen zijn daaronder door een andere hand nogmaals herhaald. Naar CB I.2 (Schumann) 1941. Vgl. Walther, *Proverbia* nr 9679, een liefdesverklaring d.m.v. bloemsymboliek in een 15e-eeuwse spreukenverzameling (*Summa recreatorum*, 2 hss: Wenen 5371, fol. 228ra en Leipzig 1224, fol. 302v): *Flos mandat flori quod sim subiectus amori/ O mi flos floris summi fac fedus amoris*; De bloem laat weten aan de bloem, dat ik onderworpen ben aan de liefde/: Oh, mijn bloem van een bloem, maak (met mij) een verbintenis van hoogste liefde!

[466]Cf. CB I.2 (Schumann) 1941: noemt voor beide verzen o.a. een 13e-eeuws hs in Frankfurt/M (Barthol.113), een hs in Parijs (BnF 18522), een 15e-eeuws hs in Wolfenbüttel (Helmst.820); de twee verzen los van elkaar in de uit de 14e of begin 15e eeuw daterende spreukenverzameling in Basel (UB A.XI.67), afk. uit het Kartuizer klooster. Zie verder: CB I.3 (Bischoff) 1970,, 212; Walther, *Proverbia*: nr 9678, 24490; CB Vollmann 1987. Enkel vers 1 (*Flos in pictura..*) is o.a. overgeleverd in een 14e-eeuws hs in Kremsmünster (ms.81) en vers 2 (*Qui pingit..*) in een 15e-eeuws hs in München (Clm 4408) en in het hs Weißenburg 69 in Wolfenbüttel (samen met het beginvers).

[467]München BSB Clm 17142, afkomstig uit Schäftlarn; grammaticaal en literair verzamelhandschrift; wat latere kopie van een vroeg-12e-eeuwse schoolverzameling uit een Regensburgs damesstift, o.a. 50 liefdesbrieven. Cf. Dronke 1968 (*Love-Lyric*) 221-9, editie en vertaling: 422-47: p.423: liefdesvers nr III op fol. 94v.

[468]CB 180, fol. 71r, CB-unicum; Latijns lied van 7 strofen, met Duits refrein: strofe 1 en refrein volledig geneumeerd (n^3), 2 Duitse strofen met refrein (CB 180a): geen neumen. Het Latijnse briefgedicht sluit thematisch aan op de voorafgaande Duitse strofe met refrein (CB 179a, gedateerd rond 1180) die geen enkel verband heeft met CB 179: *Einen brief ich sande einer vrowen guot*. De Latijnse liefdesbrief CB 180 heeft zelf weer geen inhoudelijke relatie met het thema 'lentedans' van de eraan toegevoegde Duitse delen: het refrein en de slotstrofen; zie onder. Vollmann dateerde het Latijnse gedicht in de eerste helft van de 12e eeuw. Cf. CB I.2 (Schumann) 1941; Spanke 1943 (recensie); CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987.

1.*O MI Dilectissima vultu serenissima*
et mente legis sedula ut mea refert littera
Oh, mijn allerliefste, lees met je vriendelijkste blik
en met oprechte aandacht wat mijn brief bericht.

2.*Que est hec puellula dixi tam precandida*
in cuius nitet facie candor cum rubedine
Wie is toch, zei ik, dit zo oogverblindende meisje,
in wier gelaat blinkend wit glanst met rood

3.*Vultus tuus indicat quanta sit nobilitas*
que in tuo pectore lac miscet cum sanguine
Je aangezicht verraadt je hoge adel ,
die in je borst melk vermengt met bloed.

4.*Que est puellula dulcis et suavissima*
eius amore caleo quod vivere vix valeo
Wie is toch dat zoete en allerlieflijkste meisje?
Ik brand zozeer van liefde voor haar, dat ik nauwelijks kan leven.

6.*Tui lucent oculi sicut solis radii*
sicut splendor fulguris qui lucem donat tenebris
Je ogen schitteren als de stralen van de zon,
als de glans van de bliksemstraal, die licht schenkt in de duisternis.

In de vijfde strofe noemt de briefschrijver zijn liefdeskwellingen (*suspiria*; zuchten) en in de zevende strofe eindigt het briefgedicht nogal abrupt met een stoutmoedig verzoek om verhoring: mogen God en de goden hem bijstaan in zijn voornemen ‘om de ketenen van haar maagdelijkheid te ontsluiten’ (*ut eius virginea reserassem vincula*).
CB 180 behoort tot het genre van Latijnse liefdesbrieven, die aanvankelijk in metrische verzen gedicht werden. Vroege voorbeelden hiervan zijn de briefgedichten van Hildebert van Lavardin (1056-1134), Marbod van Rennes (c.1035-1123) en Baudri van Bourgueil (1046-1130) uit het Franse Loire-gebied. Uit het Zuid-Duitse Beieren stammen twee anonieme verzamelingen liefdesverzen, de eerder genoemde ‘Liefdesverzen uit Regensburg’ (*Carmina Ratisponensia*) uit de vroege 12e eeuw en de ‘Liefdesbrieven uit Tegernsee’ (*Tegernseer Liebesbriefen*), uit de late 12e eeuw.[469] Briefgedichten in ritmische liedvorm zijn bekend vanaf Hilarius van Orléans (c.1075-c.1150)[470] en daarom dateerde Vollmann ook deze gezongen liefdesbrief CB 180 in de eerste helft van de 12e eeuw. Het lied volgt de gebruikelijke opbouw van het genre: verzoek tot acceptatie, schoonheids-lofprijzing, smeekbede om verhoring. Alleen is deze laatste niet gericht tot de geliefde, en niet in de tweede maar in de derde persoon gesteld. Volgens Vollmann kan deze afwijking van het briefgedicht-type er op wijzen dat het oorpronkelijke slot van het lied verloren is gegaan en later vervangen door een strofe uit een lied van gelijke vorm.[471] Door de opname van dit oudere briefgedicht brengt de 13e-eeuwse Carmina Burana als het ware nog een ode aan de ‘liefdesverzen’ in briefvorm, waarmee de Latijnse liefdeslyriek van de Middeleeuwen ooit begon.

[469]De Liefdesbrieven uit Tegernsee bevinden zich in dezelfde verzamelcodex, waarin het ‘Spel van de Antichrist’ en lentelied CB 132 (met dierengeluiden) zijn opgenomen; München BSB Clm 19411 (c.1160-86); ze maken deel uit van een verzameling van 306 modelbrieven, bestemd voor de *Ars dictandi*, en zijn befaamd vanwege de Duitse liefdesgroet: *Dû bist mîn. ih bin dîn*; ed. J. Kühnel 1977; Dronke 1968 (*Love-Lyric*), 472-82 (editie en vertaling); *Deutsche Literatur* 2003, nr 9.
[470]Cf. N.M. Häring, ‘Die Gedichte und Mysterienspiele des Hilarius von Orléans’, *Studi Medievali* 17 (1976) 915-68.
[471]Cf. CB Vollmann 1987. Vgl. de veranderde slotstrofe van het waarschijnlijk uit Spanje (Las Huelgas) afkomstige ‘meisjeslied’ over de verliefde Juliana en haar zuster (CB 85/159); zie Dronke 2000, 29-32.

Samenhang met de liedteksten: motieven uit de liefdesliederen

Het afsluitende gedicht met de bijbehorende illustratie behoort met zijn combinatie van liefdesverklaring, smeekbede tot de geliefde en bloemensymboliek meer tot de afdeling liefdesliederen in zijn geheel dan tot de direct voorafgaande laatste groep met Latijns-Duitse dans- en refreinliederen. Het verbindende element met deze groep en met de liefdesliederen als geheel is de thematiek van de jeugdige, sensuele liefde en de combinatie van jeugd en liefde met het lenteseizoen (de tijd van dans en bloesem).
Het metrische gedicht CB 186 bevat motieven die ook in de eraan voorafgaande ritmische liefdesliederen te vinden zijn, zoals de vergelijking van de geliefde met een bloem, de schoonheidsbeschrijving, de liefdesverklaring, het ontstaan van de liefde en de verschillende 'stadia' van het liefdesproces.

CB 78: Vale, flos florum - Vaarwel, Bloem der bloemen!
In liedvorm vinden we een vergelijkbare combinatie van motieven bijvoorbeeld in het strofenlied CB 78, dat is samengesteld uit een aantal standaardelementen van de middeleeuws Latijnse liefdeslyriek.[472] Het lied opent met de topos van 'een nieuwe lente, een nieuwe liefde' en sluit met het aanspreken van de geliefde, die 'Bloem der bloemen' wordt genoemd. Het nieuwe jaar is weer begonnen en een jongeman raakt geheel in de ban van een nieuwe liefde: *Anni novi rediit novitas [...] amor amorem superavit*[473]; De nieuwheid van het nieuwe jaar is weergekeerd ..., nieuwe liefde heeft de oude overtroffen (1,1 en 3,4). Zijn hart is doorboord door de gouden pijl van Venus en zijn liefdesvuur is ontvlamd door de fakkels van Cupido. Het aanbeden meisje is verstandig, mooi en welgevormd: zij overtreft in schoonheid zelfs de lelie en de roos. Twee motieven, die ook voorkomen in het voorafgaande lied CB 77, worden hier aan elkaar gekoppeld. Het motief van de geliefde, die als enige de gewonde minnaar weer gezond kan maken, wordt gecombineerd met het beeld van de geliefde als bloem tussen de doornen.[474] Dit laatste beeld prijst het uitverkoren meisje, dat zich door haar schoonheid uit de kring van gewone meisjes verheft, maar verwijst hier tevens naar de onbereikbaarheid van de aanbedene en de kwellingen die de minnaar moet doorstaan om haar te verwerven.
2.*Prudens est multumque formosa pulchrior lilio vel rosa*
gracili coartatur statura prestantior omni creatura
placet plus Francie regina
michi mors est iam vicina nisi sanet me flos de spina
Zij is verstandig en zeer welgevormd, mooier dan de lelie of de roos.
Haar lichaamsbouw is rank en slank; zij is volmaakter dan enig ander schepsel
en zij bevalt mij meer zelfs dan de koningin van Frankrijk.
De dood is mij reeds nabij, tenzij de bloem aan de doornstruik mij gezond maakt

Het begin van de slotstrofe lijkt een uitbreiding van de tweede regel van Versus CB 186: de minnaar is de gevangene van zijn liefde voor de in bloei gekomen bloem. Evenals in het slotgedicht hoopt de jongeman zoete kussen van zijn aanbedene te verwerven, maar hij verlangt ook naar meer om van zijn liefdeskwaal te genezen. Het verrassende in dit lied is dat de minnaar niet de lichamelijke vereniging

[472]CB 78: lied in 4 strofen, CB-unicum: fol. 33^{v}-34^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}. Ontstaanstijd onbekend, maar volgens Vollmann eerder in de 13^{e} dan in de 12^{e} eeuw; volgens Spanke is het lied wegens zijn ritmiek in Duitsland ontstaan. Walsh merkte op dat dit ogenschijnlijk conventionele liefdeslied ('clearly a scholastic exercise') opvalt door zijn ongewone strofenbouw, subtiele rijmschema en experimenten met klankpatronen en woordherhaling (vooral in str.4). Cf. CB I.2; Spanke 1943 (recensie); Vollmann 1987; Walsh 1993, nr 18.
[473]Tekstversie van CB en Vollmann 1987; Schumann 1941 (CB I.2) en Walsh 1993: *Amor amorem inspiravit*; Amor blies mij liefde in.
[474]Vgl. Hooglied 2,2: *sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias*; Als een lelie onder de doornen, zo is mijn vriendin onder de meisjes. Over de roos-met-doornen als de bloem van Venus, zie CB 68, waar de bloei van de rozen in de lente als liefdessymboliek wordt uitgelegd: *vernant spine floribus/ micantibus signantibus/ Venerem quia spina pungit flos blanditur*; De doornen brengen stralende bloemen voort, die Venus (de liefde) symboliseren; immers: de doorn prikt terwijl de bloem lonkt. Voor variaties op de spreuk, zie Walther 1963 (*Proverbia*), onder *spina*. Cf. Vollmann; Walsh 1993, nr 8.

(*corpus unum duorum*) met zijn geliefde nastreeft,[475] maar de vereniging van hart en geest (*cor unum duorum et idem velle*). Het lied eindigt met een groet en zegenwens aan het meisje.[476]

4.*Illius captus sum amore cuius flos adhuc est in flore*
dulcis fit labor in hoc labore osculum si sumat os ab ore
non tactu sanabor labiorum
nisi cor unum fiat duorum et idem velle[477] *- vale flos florum*
Ik ben gevangen door liefde voor haar, wier bloem nog maar pas in bloei staat.
Zoet wordt de inspanning in deze inspanning, als mijn mond een kus van haar mond ontvangt.
Toch zal ik niet genezen worden door de aanraking van onze lippen,
tenzij onze harten van twee één worden, en wij hetzelfde willen.
Gegroet, Bloem der bloemen!

1. Het aanbeden meisje als bloem: *Flos - Flora dulcissima*

Flora - de bloemengodin

De Romeinse godin van de bloei en de bloemen figureert een aantal keren in liederen waarin de komst van de lente in mythologische termen wordt beschreven: CB 73, 74 en 138.[478] Haar festival, de *Floralia*, werd gedurende zes dagen (van 28 april tot en met 3 mei) gevierd met een bloemenfestijn en voorjaarsfestiviteiten.[479] In de Middeleeuwen werd *Flora* tot een personificatie van de plantenwereld, de bloemen en de lentebloesem. In het slotgedicht CB 186 is de naam *Flora* gekozen als gefingeerde naam voor de beminde, die eerder als *flos* wordt aangesproken; de naam komt verder nog voor in de liederen CB 79, 104 en 106, en als *Florula* in CB 103. De naam van de Romeinse bloemengodin verschijnt veelvuldig in de liefdeslyriek als benaming voor de geliefde of als type van een 'mooi meisje'. Beroemd is bijvoorbeeld het gedicht, waarin Hugo Primas zich beklaagt, omdat *Flora*, zijn Bloem, hem midden in de bloeimaand mei ontnomen is door een ander.[480] Dit gedicht is het tweede van een 'tweeluik' over de ontrouwe Flora, een idee dat is nagevolgd door Petrus van Blois, die de naam *Flora* frequent gebruikt als aanduiding van de geliefde, onder andere in CB 83, naast *Florula* in CB 108.[481] Het bekendste lied uit de Carmina Burana is het lange strijdgedicht CB 92, waarin de bevallige *Flora* met haar vriendin *Phyllis* disputeert over de kwaliteiten van de clericus en ridder als minnaars. De naam *Phyllis* is afgeleid van het griekse woord voor (boom)blad (*phyllon*). In dit liefdesdebat tussen 'bloem' en 'blad' geeft het 'blad' Phyllis de voorkeur aan de ridder en de 'bloem' Flora aan de clericus, die de strijd wint wegens zijn hogere kennis (ook van de liefde) en zijn gulheid. Samen treden *Phyllis* en *Flora* ook op in CB 59, *Phyllis* alleen in CB 84 en 156. Het gebruik van gefingeerde namen voor de geliefde stamt uit de antieke liefdeselegie; de ware naam van de beminde moet verhuld blijven en behoort tot de 'geheimen van Venus' (*Veneris mysteria*). Het verzoek tot

[475]Zie onder: de vijf stadia van de liefde: CB 88,2 en CB 167,5.
[476]Volgens Vollmann hoeft *Vale flos florum* niet een directe rede tot het meisje (of de slotgroet van een brief) te zijn, maar kan het ook een uit de verte toegesproken zegenwens voorstellen; vgl. het slot van CB 121: *ideo valeat quam valeo*; daarom, het moge haar goed gaan zoals het mij goed gaat. . Vgl. CB 63,4b,6: afscheid van Lycoris: *o Lichori valeas*; O Lychoris, vaarwel/het ga je goed! ; lied van Petrus van Blois.
[477]Vgl. Sallustius, *Catalina* 20,4: *idem velle atque idem nolle, ea demum firma amicitia est*; hetzelfde te willen en hetzelfde niet te willen, dat is inderdaad hechte vriendschap. Naar CB Vollmann 1987.
[478]Vgl. CB 79,5,6, waar een jongeman een meisje als volgt complimenteert: *pulchrior quam Flora*; je bent mooier dan Flora.
[479]Voor een beschrijving van het Romeinse feest van de godin Flora, zie: Ovidius, *Fasti* 5,183 ff.
[480]Hugo Primas, gedichten-paar over de verdwenen Flora: ed. W. Meyer 1907, *Die Oxforder Gedichte des Primas Hugo von Orléans*, nr. 6 en 7 (ed. C.J. McDonough, *The Oxford Poems of Hugh Primas and the Arundel Lyrics*, Toronto 1984). Cf. Langosch 1954, III, nr 19 (=6), p. 190 f. (Latijnse tekst met Duitse versvertaling).
[481]Petrus van Blois, naast de CB vooral in de *Arundel*-verzameling (Londen BL Arundel 384): 28 liederen, opgetekend in de tweede helft van de 14e eeuw (ed. W. Meyer 1908), het *Flora*-tweeluik: nr 15 en 16, de naam *Flora* in nr 3, 6, 7, 8 (=CB 83), *Florula* in nr 9 en 14 (=CB 108); cf. Dronke 1984, 315, 318, 320-35.

geheimhouding van de identiteit van de geliefde vormt ook een standaardmotief in de middeleeuwse liefdestraditie.[482]

Flos florum: aardse en hemelse geliefde

In het gedicht CB 186 wordt het uitverkoren meisje aangesproken als Bloem (*flos*), waarmee tevens wordt aangegeven dat zij zich van andere meisjes onderscheidt door schoonheid en verfijning. Ook in de liedteksten wordt de bekoorlijkheid van de geliefde vaak vergeleken met die van een bloem. De aanbedene wordt geprezen als de 'Bloem der bloemen' (*flos florum*), de mooiste onder de meisjes. Zij wordt in schoonheid gelijkgesteld aan of zelfs verheven boven de meest geroemde bloemen: de roos (*rosa*) en de lelie (*lilium*). De rode roos heeft daarbij de connotatie van bloem der liefde, terwijl de witte lelie zuiverheid, kuisheid en maagdelijkheid symboliseert.[483] De heilige Maagd Maria combineert als toonbeeld van de ideale vrouw beide aspecten en ook de volmaakte aardse geliefde verenigt in haar uiterlijke verschijning beide tinten en in haar karakter beide eigenschappen.
'Bloem der bloemen' of *Flos florum* is een vaak gebruikt beeld voor de perfectie van de geliefde in liefdesliederen, een beeld voor volmaakte schoonheid in zowel wereldlijke als religieuze teksten. De vergelijking heeft zowel een bijbelse als een klassieke herkomst.[484] De antieke Griekse dichter Meleager van Gadara (c.140-70 v.Chr.) beschreef zijn geliefde al als een 'bloem der bloemen', als een lieflijke roos die in bloei staat, als een bekroning en vervulling van de bloei van de natuur in de lente. In een Latijns epigram in de *Codex Salmasianus* wordt de honderd-bladige Roos van Venus (*rosa Cypridis*) geprezen als de 'ster der bloemen' (*florum sidus*), wier geur en kleur hemelse lof waardig zijn. Het beeld van de goddelijke bloem of roos werd in christelijke teksten overgedragen op Christus en op Maria. De Byzantijnse *Hymnos Akathistos*, een lofzang op de Heilige Maagd in een aaneenrijging van bloemsymboliek, werd in de Karolingische periode in het Latijn vertaald. Een westers voorbeeld uit deze tijd is te vinden in de prozabewerking van (pseudo-)Fortunatus door Gondacrus van Reims (c. 890), waarin de Maagd wordt geprezen als een 'zoet en kostbaar meisje' (*dulcis et preciosa puella*), die door de boodschap van de engel buitengewone 'gaven van schoonheid' (*dona decoris*) bezit; zij is een 'nieuwe bloem' (*flos novus*): *Vincens rosas rubore lilia candore*; Rozen in roodheid overtreffend en leliën in blankheid.
Pas vanaf de 12e eeuw worden uitdrukkingen als *flos florum* en *rosa rosarum* algemeen in hymnen. Onder invloed van de beeldtaal van Jesaja 11,1, over de Messias als een ontspruitende en ontbloeiende twijg aan de boom van Jesse, wordt de bloem (roos) zowel met Maria als met Christus geassocieerd. Al vanaf de vroege Middeleeuwen echter heeft het *flos florum*-beeld eveneens een plaats in de wereldlijke poëzie als een retorische overtreffende trap: het beste van het beste. Op deze wijze worden bijvoorbeeld vorsten en vorstinnen geprezen. In zijn boek over tuinieren *De cultura hortorum* duidt Walafrid Strabo de roos aan als 'bloem der bloemen' en suggereert dat dit algemeen gebruik was: *ut merito florum flos esse feratur*; zoals zij verdient wordt ze 'bloem der bloemen' genoemd.[485]
In de 12e-eeuwse Latijnse lyriek worden de aardse en de hemelse liefde vaak in dezelfde termen bezongen. Zo kan een lofprijzing van de geliefde in vorm en taalgebruik gemodelleerd zijn naar religieuze hymnen en sequenzen die de Maagd Maria prijzen als schoonste onder de vrouwen. Maar tevens is er sprake van wederzijdse beïnvloeding tussen de wereldlijke en religieuze Latijnse liederen,

[482]Zie o.a. CB 70; CB 77,2; CB 105,9 f.: klacht van Amor; CB 117 en 120; CB 8*,2 (=CB 111). Vgl. Andreas Capellanus, *De amore* 1.6.5 f., 2.2.3, 2.8.46; ed./vert. Walsh 1982; cf. Walsh 1992, 196; CB Parlett 1986, 213. Andere in de Carmina Burana gebruikte literaire namen voor de geliefde zijn, uit de antieke literatuur: *Corinna* in CB 103 en 164, *Coronis* in CB 67 en 72 (Petrus van Blois), *Glycerium* in CB 60 en 226, *Lycoris* in CB 63, *Theodota* (of *Theoclea*) in CB 87, *Thisbe* in CB 70; niet-antieke namen zijn *Juliana* in CB 85 (159) en *Caecilia*, voor een jong en onschuldig meisje, in CB 86 en 88. Cf. CB I.3 (Bischoff) 1970, 227 ff.; Bernt 1974, 849 f.; CB Vollmann 1987, 1311 f.

[483]Zie ook de bloemennamen van middeleeuwse liefdesheldinnen als *Blancheflor* (CB 77,8: *Blanziflour*), *Rosamund* e.d. De bloem als symbool van de maagdelijkheid komt zowel in de christelijke als in de antieke literatuur voor; in de klassieke poëzie treffen we dit beeld bv. aan bij Catullus (62,46); cf. CB Walsh 1993, 97 (bij CB 88).

[484]Zie Dronke 1968, 181-92 '*Excursus*' over deze term, 189: 'In the *Carmina Burana*, apart from casual uses of *flos florum* (such as CB 78,st.4; 167.II,st.3; 179,st.3, where it means little more than 'fairest of maidens'; 97,st.2, used of *amor*, or 170,st.3, of the rose and the girl together), it is used with great fullness of meaning in 'Si linguis angelicis' (77,st.6 ff.).'

[485]Zie Dronke 1968, 188.

die door dezelfde clericale auteurs werden gecomponeerd, op dezelfde melodieën werden gezongen en doorgaans in dezelfde verzamelhandschriften zijn overgeleverd. In veel gevallen is bij teksten die dezelfde vorm en melodie gebruiken, niet eens uit te maken of het wereldlijke lied naar voorbeeld van het geestelijke werd gedicht of andersom. De beeldtaal voor de lofprijzing van de aardse liefde is soms vrijwel identiek aan die van de hemelse liefde, waardoor een dergelijke tekst voor tweeërlei uitleg vatbaar is.[486]
De beelden van de Maria-lofprijzing, vol licht- en bloemensymboliek, gaan deels terug op de lofzangen van de Bruid en Bruidegom in het Hooglied ofwel het 'Lied der liederen van Salomo' (*Canticum Canticorum*). In de christelijke exegese van deze tekst wordt de Bruid (*Sponsa*) gelijkgesteld aan Maria of de Kerk (*Ecclesia*) en de Bruidegom (*Sponsus*) aan Christus. Zo zegt in Hooglied 2,1 de Bruid van zichzelf: *ego flos campi et lilium convallium*; Ik ben een bloem van het veld, een lelie der dalen. In het volgende vers zegt de Bruidegom over haar: *sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias*; Ja, als een lelie onder de doornen, zo is mijn vriendin onder de meisjes. In letterlijke zin is het Hooglied een Bruiloftslied (*Epithalamium*), een lofzang op de huwelijksnacht, en kon daardoor ook als inspiratiebron voor erotische liefdesgedichten dienen, naast de werken van antieke dichters als Ovidius. In de Carmina Burana zijn maar weinig directe ontleningen aan de tekst van het Hooglied te vinden, eerder echo's via commentaren en Maria-hymnen, vooral in de lofprijzing van de schoonheid van de geliefde (Hooglied 4). Rechtstreekse citaten uit het Hooglied zijn typerend voor de vroege fase van de middeleeuws-Latijnse liefdespoëzie, terwijl de combinatie van bijbelse en wereldlijke associaties kenmerkend is voor de 12e-eeuwse lyriek.[487]

De liedteksten

CB 204: Rosa et rosarius: een bruiloftslied?
In de afdeling Drinkliederen is een feestlied opgenomen, waarin de stad Trier wordt bezongen als stad van de wijn, maar ook de verbintenis wordt gevierd van een *rosa* met haar *rosarius* (rozenkweker: *cultor rosae*), die haar 'verzorgd' heeft. Het liefdespaar wordt in aanwezigheid van de goden door Venus zelf met elkaar verenigd. Het mythologisch apparaat doet denken aan *De nuptiis Philologiae et Mercurii* van Martianus Capella, wat erop kan duiden dat dit lied ter gelegenheid van een huwelijk werd gecomponeerd.[488] De vreugdevolle slotstrofe luidt als volgt:
5.*Quid est iocundius presigni facie*
rosam rosarius decorat hodie
unde vox lecius sonat leticie per dulzor
Wat is verheugender dan een volmaakt mooi gezicht?
De Rosarius brengt vandaag eer aan de Roos.
Daarom klinkt zijn stem van blijdschap nog vrolijker; *per dulzor*.

[486]Cf. Lehmann 1963 (*Parodie*), 98 f. In de verzamelcodex Clm 19411 uit Tegernsee werd bv. een 12e-eeuws profaan liefdesgedicht (*Instar solis ave*) door een 14e-eeuwse hand 'gecorrigeerd' tot een Maria-lofdicht door enkele kleine ingrepen; zie Dronke 1968, 518 f., 566 f.; het gedicht is tevens overgeleverd in het hs Zürich C 58/235 (eind 12e eeuw), dat ook een aantal teksten gemeenschappelijk heeft met de Carmina Burana (CB 11, 101, 191 en spreuken). De geliefde wordt hier begroet en geprezen met vergelijkingen, die ook in de Marialofzang gebruikelijk zijn: *Instar solis ave tocius luminis atque/ Ut flos cum lauro sicut christallus in auro*; Wees Gegroet, evenbeeld van de zon en van alle licht, Als een bloem temidden van laurier, als een kristal gezet in goud.
[487]Cf. Herde 1968, 1037 f.; Brückmann/Couchman 1977, 44-8: CB 77, 92, 153, 164, 169.; Vgl. het tractaat van de retoricus Boncompagno da Signa (†1240), die doceerde in Bologna (1200-5), *Rota Veneris* 4: soms wordt een vrouw vergeleken met de zon, soms met een ster ... soms met een roos (ed./vert. J. Purkart, New York 1975); naar CB Walsh 1993, 70: bij CB 77. Cf. Vollmann 1987, 1200: bij CB 181.
[488]Naar CB Vollmann 1987; zie boven: drinkliederen.

In het eerste deel van de afdeling Liefdesliederen (CB 56-121)

CB 77: SI LINGUIS ANGELICIS - een liefdesvisioen: de droom van de Roos

Zoals gebruikelijk is bij religieuze hymnen opent ook dit liefdeslied met een bijbelcitaat, hier genomen uit de brieven van Paulus: 'Al spreek ik met de tongen van engelen en mensen: als ik de liefde (*caritas*) niet heb, ben ik een galmend bekken of een schelle cimbaal'.[489] Al snel blijkt echter dat 'liefde' door de dichter wordt opgevat als erotiek (*amor*). De parodie van de eerste strofen zet de toon voor wat volgt: een minnaar bejubelt zijn (gedroomde) liefdestriomf in de vorm van een visioen, met gebruik van citaten uit de bijbel en de liturgie, maar met zijn verslag van een imaginaire liefdes-ontmoeting is hij evenzeer schatplichtig aan Ovidius.[490] De interpretatie van de tekst als een lichtvoetige verhalende compositie wordt mede ingegeven door het gebruik van de vaganten-strofe en de combinatie met CB 76.[491] In het voorafgaande gedicht verhaalt een jongeman, eveneens in schijnbaar verheven toon en in de deze strofenvorm, over zijn bezoek aan een 'tempel van Venus' om van zijn liefdeskwaal te genezen. Deze tempel blijkt al snel een bordeel te zijn. In CB 77 wordt een jongeman door zijn geliefde van zijn door haar veroorzaakte 'liefdeswonden' genezen. Het ene lied bezingt de 'liefdescultus' in de termen van de antieke mythologie, het andere in die van de christelijke liturgische lofzang: 'verering' van de geliefde als de godin Venus of als de maagd Maria. Beide verhalen eindigen met een exemplarische les aan de jeugdige toehoorders: in CB 76 een waarschuwing tegen dergelijke avonturen, in CB 77 een oproep tot verliefden de moed niet op te geven.

Volgens Walsh heeft *Si linguis angelicis* bovenal het karakter van een luchthartige stijloefening binnen het vastomlijnde literaire genre van de 12e-eeuwse liefdeslyriek met haar conventies, verwijzingen, beelden en motieven. De dichter verhaalt hoe hij zich op een lieflijke plek (*locus amoenus*) in de natuur bevond, vertwijfeld over zijn kansen bij de door hem aanbeden dame, wier (ware) naam verhuld moet blijven: *nomen tamen domine serva palliatum*. De volmaaktheid van de geliefde wordt geprezen met termen uit lofzangen op de Maagd Maria (hymnen en litanieën), waarin echo's doorklinken van het Hooglied.[492] Het bloeiende lentedecor dient als passende achtergrond waartegen zijn 'Bloem der wereld' onder de bijnaam *Rosa* zal verschijnen.

6.*Vidi florem floridum vidi florum florem*
vidi rosam Madii cunctis pulchriorem
vidi stellam splendidam cunctis clariorem
per quam ego degeram semper in amorem
Ik zag de bloeiende Bloem, ik zag de Bloem der bloemen;
ik zag de Mei-roos, mooier dan alle andere;
ik zag de stralende Ster, helderder dan alle andere,
op wie ik altijd verliefd zal zijn.

---

[489]Vgl. 1 Kor. 13,1: *Si linguis hominum loquar et angelorum, caritatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens.* Strofe 2 citeert het begin van de Hymne op het Heilig Kruis van Venantius Fortunatus, *Pange lingua* (Prijs, mijn tong..), die de overwinning van Christus over Satan bezingt. De opening van deze Passie-hymne werd ook voor andere hymnen gebruikt, zoals de Catharina-hymne CB 20*. De zegepalm als overwinningsteken verwijst zowel naar de Heilige Schrift (Apoc. 7,9: de palm der martelaren) als naar Ovidius (*Amores* 3,2,82: liefdeswerving tijdens de wedrennen). Cf. Walsh 1992.

[490]CB 77: 33 strofen, CB-unicum; fol. 31v-33v, schrift h^2, rubricatie h^1. Datering: de in str. 8,4 genoemde *Blanziflor* is de heldin van de roman *Floire et Blancheflor*, waarvan de vroegst bekende versie verscheen in 1167; cf. Walsh 1992, 197. Bepaalde rijmvormen kunnen op romaanse herkomst wijzen; cf. Vollmann 1987. CB I.2 en I.3. Voor de interpretaties van CB 77, vgl. Lehmann 1963 (*Parodie*) 102 f.; Dronke 1968 (*Love Lyric*) I, 318-31; Bernt 1974; Robertson 1980, 138-50; CB Parlett 1986, 212-16; CB Walsh 1993, nr 17. In het onderstaande volg ik grotendeels Walsh.

[491]CB 76: *Dum caupona verterem*, 22 strofen, CB-unicum. De vaganten-strofe wordt geassocieerd met verhalende composities die vaak amusant en/of satirisch van karakter zijn: vgl. het 'Strijdgedicht van Phyllis en Flora' CB 92, de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191 en het 'Ordelied' van de Vaganten CB 211; serieuze teksten in deze vorm zijn daarentegen de kruistochtliederen CB 49 en 50. Cf. Walsh 1992, 201 f.; CB Walsh 1993, nr 16 en 17. CB 76 en 77 sluiten in vorm, structuur en toon zo op elkaar aan, dat Walsh vermoedt dat ze van dezelfde auteur stammen.

[492]Cf. Brückmann/Couchman 1977, 44-6; CB Vollmann 1987; Walsh 1992, 197; CB Walsh 1993, 70 f.

De geliefden begroeten elkaar in een gestileerde dialoog. De man spreekt de dame aan met eretitels als ware zij de maagd Maria, maar vervangt de heilige naam aan het slot door die van een drietal beroemde schoonheden uit de antieke en eigentijdse wereldlijke literatuur. Zijn lofzang betreft niet de hemelse Maagd, maar een aards meisje.

8. *Ave formosissima gemma preciosa*
ave decus virginum virgo gloriosa
ave lumen luminum ave mundi rosa
Blanziflor et Helena Venus generosa
Wees gegroet, gij allerschoonste, gij kostbare edelsteen,
wees gegroet, gij sieraad der maagden, gij glorierijke maagd,
wees gegroet, gij licht aller lichten, gegroet gij Roos van de wereld,
gij Blanchefleur en Helena, edelmoedige Venus.

De geprezen Morgenster (*stella matutina*) antwoordt hoffelijk met een vrome heilwens: moge God je zegenen. De Schepper zelf heeft de bloemen hun plaats gegeven en dus ook de roos omgeven met doornen: *dans in herba violas et rosas in spina*; die in het gras viooltjes plant en in doornen rozen.[493] Dan volgt een liefdesdialoog (str.10-28), waarin de aanbidder de schoonheid van zijn schitterende Roos (*rosa fulgida*) prijst, haar zijn liefde verklaart en zijn al zes zomers durende liefdeskwellingen beschrijft. De jongeman zag het meisje destijds bij de dans op een feestdag en al bij de eerste aanblik raakte hij geheel in de ban van haar volmaakte en stralende verschijning: zij leek wel de schone Helena of de godin Venus (str.13-14). Haar uiterlijk wordt dan ook geheel volgens de 'klassieke' regels van de *Ars poetica* beschreven.[494]
Ook de liefdesverklaring van de jongeman volgt nauwgezet de regels van de retorica, met gebruikmaking van de bekende motieven van liefdesleed, zoals het gewonde hart, gebrek aan eetlust, slapeloosheid, tijdelijke troost door droombeelden. Vanwege haar overweldigende schoonheid raakte zijn hart door de liefdespijl verwond. Hij smeekt haar om hem weer gezond (*sanatus, incolomis*) en levend te maken (*vivificatus*). Als zij dit niet doet, dan zal hij schipbreuk lijden en ten onder gaan, maar als zij toestemt, dan zal hij opbloeien en zich verheffen als een bijbelse ceder van de Libanon (str.23): *tamquam cedrus Libani florens exaltabor*.[495] Zijn liefdeswens gaat in vervulling: de aanbeden *Rosa* belooft haar minnaar te genezen met een remedie 'zoeter dan honing' (*melle dulciorum*) en hem alles te schenken wat hij begeert.[496] De ontknoping van het gedicht (str.29-31) wordt ingeleid door frasen ontleend aan de *Amores* van Ovidius:[497] *Quid plus? ... Quis ignorat ammodo cuncta que secuntur?*; Moet ik nog meer zeggen? ... Wie weet nu niet al wat hierop volgt? De geliefden omhelzen, kussen en beminnen elkaar. In een honderdvoudig herhaalde 'vreugde van de omarming' (*amplexus gaudium*) vallen hun alle genietingen van het paradijs ten deel.

[493]*Rosas in spina*: vgl. Hooglied 2,2: *lilium inter spinas*; Ja, als een 'lelie tussen de doornen', zo is mijn vriendin onder de meisjes; naar Brückmann/Couchman 1977, 45. Cf. Herde 1968, 972: over Maria als *rosa ex spinis*: vgl. het antieke spreekwoord, bv. Amm. Marcell. 16,7,4: *sed inter vepres rosae nascuntur et inter feras nonnullae mitescunt*; maar tussen de doornen groeien rozen en tussen de wilde beesten wordt menigeen tam; vgl. Hieronymus, *Vit. Hilar.* 1: *Hilarion <...> cum haberet parentes idoles deditos, rosa, ut dicitur, de spinis floruit*; Hilarion ... ofschoon hij ouders had die afgoden vereerden - er bloeide, zogezegd, een roos uit de doornen.
[494]Zie onder: schoonheidsbeschrijving: strofe 15 en 16.
[495]Vgl. Eccl. 24,13, waar de Wijsheid (*Sapientia*) zichzelf prijst: *quasi cedrus exaltata sum in Libano*; cf. CB Walsh 1993.
[496]Zie onder: schoonheidsbeschrijving. Vgl. CB 167,5: de aanbidder verlangt naar 'honingzoete omarmingen' (*mellitis amplexibus*) van zijn geliefde meisje, zijn 'Bloem boven alle bloemen': *flos pre cunctis floribus*.
[497]Vgl. *Amores* 1.5, 23-5.

In het 'Liefdeskatern' (CB 161-186)

CB 163: Flos in amore spirat odore

In liefdeslied CB 163 wordt de geliefde bloemrijk geprezen: haar schoonheid is niet te beschrijven en zij overtreft zelfs de roos, de liefdesbloem, in vorm, geur en kleur.[498]

4.*Hanc amo pre ceteris quam non vincit rosa*
nec proferre poteris cantibus nec prosa
nec voce nec litteris quam sit speciosa
flos in amore spirat odore[499]
Haar bemin ik boven allen, haar die zelfs de roos niet overwint.
Noch zul je kunnen beschrijven in verzen noch in proza,
noch met je stem noch met letters hoe mooi zij is.
Zij is als een bloem die verliefd haar zoete geur ademt.

Uit deze strofe leren we dat de alomvattende en alle zintuigen strelende schoonheid van de geliefde niet in woorden is weer te geven, evenmin als de bedwelmende geur van een bloem. Het slotepigram van gedicht CB 186 wijst er bovendien op dat die bloemengeur door de schilder ook niet in beelden kan worden vastgelegd. In strofe 6 (4b) vult de dichter nog aan dat het gezicht van zijn beminde een rozige kleur heeft: *Roseam gerit faciem formosa pre cunctis*[500]; Een rooskleurig gelaat heeft zij, schoner dan allen.

CB 164: De zoete Corinna

In het erotische lied CB 164 wordt de begeerlijkheid van de geliefde bezongen in de termen van het Hooglied.[501] De erop volgende beschrijving van het liefdesspel bevat daarentegen vooral verwijzingen naar Ovidius, zoals ook de naam voor de minnares: *Corinna*.[502] Het uiterlijk van de mooie Corinna is volmaakt: *Non in visu defectus*; haar aanblik kent geen gebrek (str. 4,1).

3.*Hec dulcis in amore est et plena decore rosa rubet rubore*
et lilium convallium tota vincit odore
favum mellis eximium dulci propinat ore
Zij is zoet in de liefde en vol bekoorlijkheid: als een roos bloost zij met haar blos
en de lelies-der-dalen overwint zij volledig met haar geurigheid;
een kostelijke honingraat biedt ze uit haar zoete mond te drinken aan.

---

[498]CB 163: 10 strofen, met Duitse strofe, CB-unicum. Volgens Vollmann is het gedicht in deze vorm door de verzamelaar samengesteld uit drie oudere delen met dezelfde ritmische vorm (de typisch Latijnse vagantenregel) tot een soort liefdes-medley over de verschillende aspecten van de liefde, waarna de Duitse strofe in dezelfde vorm erbij is gedicht. Cf. CB Vollmann 1987; CB Walsh 1993, nr 53: drukt in navolging van Schumann (CB I.2: *Text in CB erweitert*) slechts 5 strofen af: 1-4,7.

[499]Str. 4 en 10 (5c) horen bijeen: lofprijzing van de geliefde (4) en oproep tot vreugdezang (10), beide met als slotregel: *flos in amore spirat odore*; naar Vollmann. Cf. Dronke 1968, 367 f.: vgl. het begin van een lied in het hs Florence, Laur.Edil.197, fol. 131^{v} (begin 13^{e} eeuw), met de volgende variant: *[D]ant ad veris honorem arida florem; flos in amorem spirat odorem*; In spring's honour the barren places flower, the flower breathes its perfume into love; vgl. Baudri van Bourgueil, 237 (ed. Abrahams): *Flos mittit florem, roseum rosa spirat odorem*; de bloem zendt bloemengeur uit, de roos ademt rozengeur.

[500]Vgl. een liefdeslied in een 14^{e}-eeuws hs in Londen (BM Arundel 102, fol. 1^{r}): *Me cogit amore quedam speciosa/ cuius gene nitens velut rubens rosa/ super omnes feminas est multum formosa ...*; Een zekere lieftallige dame dwingt mij tot liefde: haar wangen zijn stralend als de blozende roos, zij is zeer mooi, boven alle andere vrouwen. Aan het eind spreekt de aanbidder haar aan als *flos* (bloem) en *gemma* (juweel). Cf. Dronke 1968, 402 f.

[501]Vgl. Hooglied 2,1: *ego flos campi et lilium convallium*; ik ben de bloem van het veld en de lelie der dalen; 4,7: *tota pulchra es amica mea et macula non es in te*; je bent volmaakt schoon, mijn vriendin, zonder enig gebrek; 4,11: *favus distillans labia tua sponsa mel et lac sub lingua tua*; van honing druipen je lippen, mijn bruid, honing en melk is het onder je tong. Naar Vollmann.

[502]Zie onder: schoonheidsbeschrijving (Petrus van Blois); de vijf stadia: de vijfde stap.

CB 170: De Bloem der bloemen

De dichter van CB 170 is in liefde ontvlamd voor 'een buitengewoon meisje, aan wier schone gestalte God en moeder Natuur samen hard gewerkt hebben': *insignite virginis in cuius figura/ laboravit Deitas et mater Natura*.[503] Dan prijst hij haar schoonheid met de geijkte beelden: haar gezicht is wit als sneeuw, haar mond rood als een roos, haar ogen lichten op als edelstenen en haar verschijning is stralend en verfrissend als de dageraad. Zoals de roos de bloem der bloemen is, zo is zij de bloem onder de meisjes.[504]

2.*Facies est nivea miranda decore*
os eius suffunditur roseo rubore
consurgenti cernitur similis aurore[505]
irriganti climata matutino rore
Haar gezicht is sneeuwwit en van wonderbaarlijke schoonheid,
haar mond is gedompeld in het rood van de roos,
zij verschijnt gelijk de opkomende dageraad,
die met haar ochtenddauw de landstreken besprenkelt.

3.*Tota caret carie*[506] *lampas oculorum*
concertat carbunculo sicut flos est florum
rosa supereminet virginalem chorum
.....[507] *scintillulas excitat amorum*
Zij is geheel zonder gebrek; het licht van haar ogen
wedijvert met de robijn[508]; zoals de bloem der bloemen
de roos is, zo steekt zij uit boven de schare van meisjes;
zij ontsteekt de vonken van de liefde.

Lelies en rozen: bloeiende schoonheid

De geprezen meisjes worden in hun jeugdige schoonheid vergeleken met bloeiende bloemen en stralende sterren. Meestal betreft de lofprijzing de algehele verschijning van de geliefde. Soms richt de blik zich naar het gezicht: de ogen, wangen en vooral de mond, in verband met de verlangde kussen. In beschrijvingen van de gelaatskleur domineren de 'bloementinten' lelieblank en rozerood.[509] Soms wordt kort een ander aanlokkelijk detail prijsgegeven, zoals de haren, boezem of lichaamsvormen.

---

[503]CB 170: CB-unicum, 3 strofen: vagantenstrofe, met Duitse strofe in dezelfde vorm. Vgl. lied CB 181, dat opent met het beeld van het uitverkoren meisje als kunstwerk van de Natuur: *Quam natura pre ceteris mira pre-florat arte*; Jou, die de Natuur meer dan de anderen met wonderbaarlijke kunst laat bloeien. Voor dit motief, vgl. ook CB 67 (zie onder: schoonheidsbeschrijving). In verscheidene 12e-eeuwse filosofische gedichten wordt de Natuur gevisualiseerd als handelend medium (*agens*) van God in de creatie van schoonheid in de wereld. Cf. Vollmann; Bernt 1974; Walsh 1993, nr. 58; Natura-topos: Curtius 1973[8], 189 f.

[504]Vgl. danslied CB 179, waarin het uitverkoren meisje wordt geprezen als de mooiste (str.3): *Flos est puellarum quam diligo/ et rosa rosarum qua caleo*; Zij is de bloem der meisjes, die ik verkies/ en de roos der rozen, voor wie ik gloei van verlangen.

[505]Vgl. Hooglied 6,9 (Vulg.): *quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens?*; Wie is zij, die te voorschijn treedt als de oprijzende dageraad? Naar CB Vollmann 1987. Vgl. Versus CB 186.

[506]Vgl. CB 155: 1. *Quam pulchra nitet facie* 2. *Hec est que caret macula totaliter*; 1. Hoe schoon schittert zij door haar aangezicht 2. Zij is het, die geheel zonder gebrek is. Naar: Hooglied 4,7: *tota pulchra es amica mea et macula non est in te*; je bent volmaakt schoon, mijn vriendin, zonder enig gebrek (Willibrord-vertaling). Naar CB Vollmann 1987.

[507]Hiaat op uiteenlopende wijze opgevuld; opsomming bij Walsh 1993, die zelf voorstelt: *<silici> scintillulas*: zelfs van een rots of vuursteen kan zij door haar schoonheid de liefdesvonken doen afslaan.

[508]*Carbunculus*: karbonkel of 'vurig kooltje' is de benaming voor de hoogrode robijn, in de Oudheid als de edelste der edelstenen beschouwd. Cf. Walsh 1993.

[509]Voor de combinatie van wit en rood, zie bv: CB 168,3: het meisje combineert in haar uiterlijk blinkend wit met stralend rood (*candida et rubea*); CB 170,2: haar gezicht is wit als sneeuw (*Facies est nivea*), haar mond rood als een roos (*os eius ... roseo rubore*); vgl. CB 67, 69, 156, 164, 180,2.

CB 115: Een smeekbede
De minnaar richt zich direct tot zijn dame en vraagt haar om erbarmen: *Nobilis mei miserere precor*; Edele vrouwe, ik smeek u: ontferm u over mij![510] Hij bekent haar dat hij diep gewond is geraakt: door de schoonheid van haar gezicht (str.1: *tua facies*), haar haren (str.2: *come tue*), haar lippen en haar hele verschijning (str.3,4). Haar mond is als een welriekende roos, zijzelf is mooier dan een lelie en straalt helderder dan de hemel.
3.*Odor roseus spirat a labiis speciosior pre cunctis filiis*
melle dulcior pulchrior liliis subveni
4.*Decor prevalet candori etheris ...*
Rozengeur stijgt op van je lippen, je bent bevalliger dan alle andere meisjes,
zoeter dan honing, mooier dan lelies, kom me te hulp!
Je schoonheid overtreft de schittering van de hemel ...

CB 92: Phyllis en Flora
In strofe 58 wordt verhaald hoe Phyllis en Flora samen naar het hof van Amor rijden. De voortsnellende meisjes worden vergeleken met stralende sterren aan het firmament, maar ook met ontluikende bloemen: hun gezichten zijn als blanke lelies en hun wangen als prille rozen.[511]
58.*Equitabant pariter ambe domicelle*
vultus verecundi sunt et gene tenelle
sic emergunt lilia sic rose novelle
sic decurrunt pariter due celi stelle
Daar rijden de beide jongedames, zij aan zij.
Hun gezichten zijn ingetogen en hun wangen teer.
Zo ontluiken lelies, zo nieuwe rozen,
zo doorlopen tweelingsterren aan de hemel hun baan.

Hun vergelijkbare schoonheid is al aan het begin van het lied beschreven, met speciale aandacht voor het verschil in kapsel:
3.*Erant ambe virgines et ambe reginae*
Phyllis coma libera Flora compto crine
non sunt forme virginum sed forme divine
et respondent facies luci matunine
Beiden waren zij jonge meisjes en beiden van hoge afkomst,
Phyllis met loshangend haar, Flora met de haren gevlochten.
Hun schoonheid is niet die van meisjes, maar die van godinnen
en hun gezichten weerspiegelen het ochtendlicht.

CB 174: Zoete rooskleurige mond
Dit tweetalige lied is opgebouwd uit drie Latijnse en twee Duitse strofen, waarvan het Duitse deel waarschijnlijk ouder is en oorspronkelijk een dansliedje vormde. De Latijnse dichter heeft het Duitse model 'vertaald' naar een Latijns liefdeslied met dezelfde drie basiselementen: Kom, maak me gezond, zoete rooskleurige mond![512] Het Duitse *Suozer roservarwer munt* is daarbij uitgebouwd tot een schoonheidsbeschrijving van twee strofen.
2.*Pulchra tibi facies oculorum acies*
capillorum series o quam clara species
Mooi is je gezicht, de helderheid van je ogen,

[510]CB 115: 4 strofen en refrein, met Duitse strofe die vermoedelijk jonger is dan het Latijnse lied, CB-unicum: fol. 81^{v}-82^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}. Cf. CB I.2; Spanke 1943; Vollmann; Lehmann 1963, 99: naar toon en woorden een liefdesgebed, maar geen parodie van religieuze smeekbede.
[511]Vgl. de woordkeus van de lentebeschrijving in CB 89,1b (cf. Dronke 1968, 140): *Herba tenella flore coronatur rosa novella rubore notatur*/ Het tere gras kroont zich met bloemen: de prille roos valt op door haar rode blos.
[512]CB 174: CB-unicum; cf. Vollmann; Bernt 1974; Spanke 1943; Peterson 1994 (zie CB 177) 25.

de vlechten van je haren - O hoe stralend is je schoonheid!

3.*Rosa rubicondior lilio candidior*
omnibus formosior semper in te glorior[513]
Roder dan de roos, witter dan de lelie,
mooier dan allen - Altijd zal ik jou vereren!

CB 182: Een ranke lelie
De lofzang op de geliefde bevat bekende motieven, die echter op ongewone en verrassende wijze geformuleerd worden.[514] Het aardse meisje straalt temidden van de mensen en overtreft zelfs de zon die de sterren aan de hemel doet verbleken.
1.*SOL Solis in stellifero stellas excedit radio*[515]
sed unica quam diligo michi placet et populo
De zon overtreft aan het firmament de sterren in straling,
maar die ene die ik liefheb behaagt mij en de mensen.

Dan wordt haar uiterlijk beschreven en met lelies en rozen vergeleken. We vernemen ook iets over haar lichaamsbouw: ze is slank en niet te groot of te klein.
3.*Aspectus eius liliis rosa genis*[516] *est similis*
os dulce latus gracile longitudinis modice[517]
Haar uiterlijk is als de lelies, de roos gelijkt haar wangen,
haar mond is zoet, haar zijde (heupen) slank en zij is van gemiddelde lengte.

2. De schoonheid van de geliefde: *tua forma decora*

In de bovenstaande lofzangen wordt de schoonheid van de geliefde geprezen in vergelijkingen met de pracht, gratie, kleur en geurigheid van bloemen, de glans van de hemel en de schittering van de hemellichamen. Daarbij bevatten ze al enkele aanwijzingen voor het in de verzameling heersende schoonheidsideaal. Over het uiterlijk van de *Flora dulcissima* van het slotgedicht CB 186 komen we niet veel te weten: slechts dat haar schoonheid (*forma decora*) zal stralen als de dageraad (*aurora*) en dat haar mond rood is als een roos. Beide elementen, de vergelijking met de dageraad en de rozerode mond, komen ook voor in lied CB 170, nog gecombineerd met een sneeuwwitte gelaatskleur en ogen als lichtende edelstenen. De Duitse strofe van CB 174 concentreert zich op de 'rooskleurige mond' van de geliefde, die de minnaar met kussen weer gezond moet maken, het Latijnse deel beschrijft de overige delen van haar welgevormde hoofd: het mooie gezicht, de heldere ogen, de gevlochten haren (*capillorum series*) en de gelaatskleur die roder dan de roos en witter dan de lelie is. De beschrijving van het uiterlijk van de mooie Phyllis en Flora in CB 92 beperkt zich tot deze combinatie van haardracht en gezichtskleur: Phyllis heeft loshangend haar (*coma libera*) en Flora heeft haar haren gevlochten (*compto crine*); hun stralende gezichten zijn kuis en ingetogen als blanke lelies, hun wangen zijn jong en teer als prille rozen. De 'allerliefste' van liefdesbrief CB 180 wordt vooral geprezen om haar oogverblindende uiterlijk, haar stralende ogen en glanzende gelaatskleur. In haar

[513]Vgl. CB 77,23: *in te gloriabor.*
[514]De Latijnse liederen CB 181 en 182 zijn liefdesverklaringen in een virtuoze stijl vol geleerde verwijzingen, die (evenals de liefdesbrief van CB 180) eerder lijken te stammen uit de 12e-eeuwse Franse grammatica-scholen van het Loire-gebied dan uit de dichterkring van de Duits-Latijnse verzameling. Naar Vollmann; cf. Dronke 1968, 303: 'two more learned songs of love-praise'.
[515]*Sol solis*: het woord 'zon' verdubbeld, zoals het in het grammatica-onderricht werd geleerd: als nominatief en genitief; hier op te vatten als 'philologische Spielerei', waardoor het betreffende substantief benadrukt wordt; naar Vollmann. Vgl. CB 70,2: *ut sol stellis /sic prelucet*; zoals de zon de sterren overstraalt.
[516]Verrassende omkering van de te verwachten woordvolgorde *gena rosis*: haar wang gelijkt de rozen. Naar Vollmann.
[517]Vollmann meent dat de verstoring van het rijmschema aaaa een overleveringsfout kan zijn; hij vermoedt dat de dichter hier schreef: *latus gracilis*; slank in de heupen, en *modice longitudinis.*

gezicht (*facies, vultus*) glanst blinkend wit met rood en in haar boezem (*pectus*) is wit vermengd met rood tot roze. Ook het meisje van CB 182 straalt met haar lelieblanke uiterlijk, haar wangen als rozen en haar zoete mond.
Van de smekende minnaar van de liefdesklacht CB 115 horen we dat zijn edele dame zo bevallig (*speciosa*) en mooi (*pulchra*) is, dat hij diep gewond is geraakt door haar schoonheid (*decor*), die de glans van de hemel overtreft. Van haar aantrekkelijkheden worden er drie opgesomd: het gezicht, de haren, de lippen. Van de aanbeden schone uit het lied CB 78 vernemen we dat ze welgevormd is (*formosa*) met haar ranke en slanke gestalte (*gracili coartatur statura*). Ook het meisje van CB 182 heeft slanke heupen (*latus gracile*) en zij is bovendien van gemiddelde lengte (*modice longitudinis*).
De nu volgende teksten geven een uitvoeriger weergave van de uiterlijke schoonheid van het door de zanger uitverkoren meisje. In deze gedichten zijn steeds een aantal strofen gewijd aan de opsomming van haar aantrekkelijkheden en welgevormde lichaamsdelen. Deze schoonheidsbeschrijvingen lijken zich te conformeren aan een canon van regels en formuleringen. De beschrijving blijft vaak beperkt tot het bovendeel van het lichaam (tot en met de borst), in de meeste gevallen zelfs enkel tot het hoofd of het gezicht, waarbij vooral de mond de aandacht trekt, vanwege de te verwerven kussen. Soms wordt het hele lichaam beschreven, als totaalbeeld of in de vorm van een opsomming, in de geijkte volgorde van boven naar beneden. De gelaatskleur wordt omschreven als een combinatie van sneeuwwit en rozerood, de verdere huidskleur als lelieblank, soms ook als gemengd met een beetje rozerood tegen al te grote bleekheid. Vooral het voorhoofd, de hals en de boezem worden geprezen als sneeuw- of melkwit. De huid glanst niet alleen stralend, maar ademt ook een heerlijke geur, vooral de boezem geurt veelbelovend. De rest van het lichaam is door kleding bedekt, die blijkbaar wel het figuur goed laat uitkomen: kleine borsten, een smal middel, lange slanke heupen en armen. De kleding wordt enkel genoemd in de meer erotische gedichten: onder de kleding gaan nog grotere heerlijkheden verborgen en de grootste gelukzaligheid valt de minnaar ten deel als de aanbedene zich uitkleedt en hem haar volle naaktheid toont. Dan worden ook de blanke huid en zachte rondingen van het lichaam beschreven: de kleine, ronde borsten en de lichte welving van de buik, een enkele keer ook de navel, de maagdelijke onderbuik en de melkwitte meisjesbenen.

Descriptio puellae
De beschrijving van het meisje: een schoonheids-catalogus

De kiem van deze formele schoonheidsbeschrijving[518] en van het ideaaltype van de mooie vrouw is al aan te treffen in de 6e-eeuwse Elegieën van Maximianus (1,93 ff.) en in minder geconcentreerde vorm al eerder bij de klassieke dichters. In het gedicht van Maximianus, die door de Franse grammaticus Aimericus in zijn *Ars lectoria* (1086) tot de school-auteurs (*communes auctores*) werd gerekend, vinden we de volgende opsomming, die in volgorde en formulering de standaard wordt voor latere dichters.[519]
Aurea caesaries demissaque lactea cervix ...
Nigra supercilia, frons libera, lumina clara ...
Flammea dilexi modicumque tumentia labra
Quae gustata mihi basia plena darent
Van goud is het haar en het valt neer over de melkwitte hals ...
Zwarte wenkbrauwen, een onbedekt voorhoofd, heldere lichten (ogen) ...
Ik heb de vurige en licht gezwollen lippen lief,
die beproefd zijn en mij volop kussen geven

Met de opkomst van de metrische liefdespoëzie in de 11e eeuw krijgt ook het motief van de *descriptio feminae* vorm. Een beschrijving van de schoonheid van de geliefde en de uitwerking daarvan op de

[518]Voor het nu volgende overzicht, zie: Faral 1924 (1958); Brinkmann 1925 (1979) 88-93: 'Schönheits-beschreibung'; Brewer 1955; Curtius 1948 (1973[8]), 189 f.: 'Schönheit'.
[519]Cf. Faral 1913, 105; ed. Baehrens, *Poetae latini minores* V; Faral 1924, 80; Brewer 1955, 257 f.; Walsh 1992, 198 f.; CB Walsh 1993, 27; R. Webster, *The Elegies of Maximianus*, 1900. De eerste versregel is letterlijk geciteerd in het metrische liefdesgedicht *Ubere multarum* (r.7) in de verzamelcodex Clm 19411 uit Tegernsee (fol. 70v; laat 12e eeuw); cf. Dronke 1968, 463 f. Voor het werk van Aimericus, zie: Curtius 1973[8], 458 f.

minnaar komt voor het eerst weer voor in de 'Verzen uit Ivrea' (*Versus Eporedienses*) van de dichter Wido, die de invloed van Ovidius' *Amores* verraden. De verzen van deze Italiaanse dichter zijn te dateren rond 1080. De geliefde is mooier dan alle rozen, haar blonde haar golft over haar schouders en als ze het haar opbindt en het voorhoofd vrijkomt, dan wijkt de duisternis voor haar glans. Haar ogen zijn als sterren, de wenkbrauwen volmaakt, haar gezicht straalt als de zon. Rooskleurig is haar mond; als de aanbidder haar niet mag kussen, dan moet hij sterven. Hebzucht vervult hem, als hij haar witte hals ziet glanzen; haar borst is wit als sneeuw en nog mooier is, wat het gewaad verbergt.[520]

In de liefdeslyriek van de 12e eeuw, waartoe ook een groot deel van de Carmina Burana behoort, is de beschrijving van het aantrekkelijke uiterlijk van de geliefde een vaste component geworden. Het motief komt veelvuldig en in tal van variaties voor, van beknopt tot uitvoerig, van zedig tot gewaagd. De conventies voor de beschrijving van het vrouwelijke schoon hebben ook hun neerslag gevonden in de handboeken van die tijd op het gebied van de retorica en de grammatica. Het beoefenen van de poëzie, de *ars poetica*, behoorde immers tot het grammatica-onderricht. De bekendste poëtische leerboeken komen voort uit het literaire bedrijf aan de Franse scholen, met als centrum in de 12e eeuw eerst Orléans en later Parijs. Voor de kunst van het schrijven en dichten baseerden de *magistri* zich op antieke werken, over de *Rhetorica* door Cicero (of aan hem toegeschreven) en over de *Poetria* door Horatius. In de poëtische leerboeken wordt de kunst van het beschrijven uitgebreid behandeld, vooral die van personen waarbij de bespreking van het vrouwelijke schoon een belangrijke plaats inneemt.[521] Uiterlijke schoonheid vormt het attribuut van een prijzenswaardige vrouw, die zich kenmerkt door ideale gelaatstrekken, een aantrekkelijke huidskleur en elegante lichaamsvormen. In hun handboeken over de dichtkunst wisselen de leermeesters het theoretisch tractaat af met voorbeelden van antieke en eigentijdse dichters, die als illustratie en model dienen. Door hun rol in het school-onderricht kregen de 'modellen' de functie van vaak slaafs nagevolgde formules, met als eindresultaat de, typisch middeleeuwse, conventionele schoonheidsbeschrijving, een catalogus van lichaamskenmerken met een vaste volgorde en terminologie. De opsomming van de aantrekkelijkheden wordt vaak ingeleid door een lofprijzing van de zorg waarmee de Natuur, in opdracht van God, dit volmaakte wezen geschapen heeft.[522]
Mattheus van Vendôme heeft in zijn *Ars versificatoria* (c.1175)[523] twee voorbeelden opgenomen als model voor de formele beschrijving van de vrouwelijke schoonheid: *descriptio formae pulchritudinis.* De volmaakte lichaamskenmerken worden hier in beide gevallen toegeschreven aan Helena van Troje, als type van de 'mooie vrouw'. Deze twee 'modellen' van schoonheid genoten een zo grote populariteit dat ze ook, losgemaakt uit hun samenhang, zelfstandig circuleerden. De volmaakte Helena is door de natuur rijk bedeeld met alle gaven van schoonheid. Het eerste voorbeeld geeft een uitgebreide beschrijving van het hoofd en gezicht: goudglanzend lang haar, een wit voorhoofd, zwarte (of sierlijke) fraai gebogen en door een 'melkweg' gescheiden wenkbrauwen, ogen stralend als sterren, de gelaatskleur als een mengsel van wit en rood, een niet te grote of te kleine rechte neus, een naar rozen geurende mond met tanden als ivoor en glimlachende licht zwellende lipjes, die rood en honingzoet zijn. Het tweede model biedt een beknopt overzicht van het hele lichaam (*membrorum descriptio*): onder het gezicht volgt een sneeuwwitte hals, gevolgd door kleine borsten, de gebogen lijn van de

[520]Wido, *Versus Eporediensis*, v. 259-80; ws autograaf; hs in opdracht van Warmund van Ivrea, tijdens regering van Otto III: *Liber psalmorum*, gevolgd door enkele hymnen; Ivrea Bibl.Cap. 85 fol., fol. 21r-23r: *Cum secus ora vadi placeat mihi ludere Padi*. Naar Brinkmann 1925, 88 f.; Dronke 1968, 555: hs.
[521]Vgl. Mattheus van Vendôme, *Ars versificatoria* 67: '*De approbatione formae mulieris*', die hiervoor de volgende regel geeft: *in femineo sexu approbatio formae debet ampliari, in masculino vero parcus. Unde Ovidius: Forma viros neglecta decet*; bij het vrouwelijke geslacht moet de bespreking van het uiterlijk (schoon) uitgebreid, bij het mannelijke echter beknopt zijn. Vandaar Ovidius: 'Een nonchalante knapheid siert de man' (*Ars am.* 1,509; vert. M. d'Hane-Scheltema 2004). Naar Faral 1958 (1924), 134.
[522]Cf. Faral 1958, 75-81, 99-103. Voor deze openingsformule, zie CB 170 en 181 (zie boven: meisje als bloem) en CB 67 van Petrus van Blois (zie onder).
[523]Mattheus: geboren in Vendôme, gestudeerd in Tours (onder Bernardus Silvestris) en daarna in Orléans (in de tijd van Hugo Primas), waar hij grammatica doceerde en zijn tractaat schreef (c.1175). Kort daarna vertrekt hij voor tien jaar naar Parijs en keert uiteindelijk terug naar Tours. Cf. Faral 1958, 1 f.

heupen en de weelderige welving van de buik; de ledematen worden gekenmerkt door gladde handen, vlezige (of witte) benen, korte voeten met rechte tenen.[524]
De Engelsman Gaufredus (Geoffrey) van Vinsauf bestempelt in zijn *Poetria nova*, een tractaat in versvorm uit het begin van de 13e eeuw, de 'beschrijving van de schoonheid' (*formae descriptio*) als een oud en zelfs afgezaagd thema (*res quasi trita et vetus*), maar geeft er desondanks met welgevallen een zeer uitgebreid voorbeeld van.[525] Geheel volgens de regels van de 'Ars poetica' begint hij bij de volmaakt ronde top van het hoofd van de te beschrijven schone. Van het door goudkleurig haar omkransde lelieblanke voorhoofd daalt de beschrijving af langs de welbekende trekken van het gezicht en de lange hals (als een zuil), via de rechte schouders en lange, gracieuze armen doorlopend tot de sierlijke handen en lange, fijne vingers, dan over de sneeuwwitte boezem, met de beide borsten als maagdelijke juwelen, stoppend bij het 'ingesnoerde' middel, zo smal dat een hand het kan omvatten, zwijgt dan over de 'lagere delen' (*taceo de partibus infra*), die men er zelf mag bijdenken, vervolgt met de benen van gracieuze lengte en eindigt met de zeer kleine voeten. De instructie hierbij luidt dat de beschrijving hoort af te dalen van de top van het hoofd (*A summo capitis descendat*) en het geheel tot stralende perfectie gepolijst moet worden. Naar wens kan het geschetste beeld nog aangevuld worden met sieraden en kleding. Maar hoe rijk getooid zij ook is, laat haar gezicht onopgemaakt zijn, bekleed met haar eigen kleur (*se nudet facies proprium vestita colorum*); haar schoonheid is meer waard dan de rijkdom van haar kleding.

De vrouwelijke schoonheid in de liedteksten

In het eerste deel van de afdeling Liefdesliederen (CB 56-121):
De erotische beschrijving van de geliefde

In de gezongen liefdeslyriek wordt de gestandaardiseerde schoonheidsbeschrijving toegepast op de geliefde, die door haar onweerstaanbare schoonheid al bij de eerste aanblik de liefde van de aanbidder opwekt. Het is te verwachten dat een zo conventioneel geworden en *ad nauseam* herhaald motief ook geparodieerd werd, en iets van parodie is dan ook te bespeuren in de extreme detaillering van de charmes van het te verwerven meisje in CB 67,3 en 69,3 (Petrus van Blois), in de wel erg clichématige en doorzichtige lofprijzing door de minnaar in CB 70,2 en 117,7-9, misschien ook in de speelse omgang met retorische gemeenplaatsen in CB 77,14-16.[526]

CB 77: SI LINGUIS ANGELICIS, strofe 14-16
Je verschijning was schitterend en lieflijk: *Visus tuus splendidus erat et amenus*
In deze liefdesfantasie bekent de dichter aan zijn vereerde 'Bloem' dat hij meteen bij de eerste aanblik door haar schoonheid werd overweldigd.[527] Zij is dan ook een toonbeeld van volmaaktheid met haar lange, loshangende en goudblonde haren, haar sneeuwwitte hals en slanke borst, haar aantrekkelijke gezicht met stralende ogen en witte tanden, en tenslotte haar sierlijke ledematen. De dichter volgt hier de conventionele beschrijving van vrouwelijke schoonheid, die meestal van boven naar beneden verloopt en dan stopt bij de borst, maar hij voegt nog de welgevormde ledematen toe, die de schoonheid nog, paarsgewijze, verdubbelen.

---

[524]Mattheus van Vendôme, *Ars versificatoria* 1,56 f.; cf. Faral 1967 (1913) 103 f.; Faral 1958 (1924) 106-93: 129 f.: 'Description d'Hélène; Brinkmann 1979 (1925) 90 f.; Brewer 1955, 258; Walsh 1992, 198 f.; CB Walsh 1993, 27.
[525]Gaufredus van Vinsauf, *Poetria nova* 554 ff.: *Femineum plene si vis formare decorem*; Als je, in uitgebreide vorm, de schoonheid van een vrouw wilt beschrijven. Editie: Faral 1958 (1924) 197-262: 214 f.; Engelse vertaling: M.F. Nims, Toronto 1967, 36 f.; cf. CB Walsh 1993, 27; Brewer 1955, 258; Raby 1959 (1974) 372 f.: nr. 245: 'How to describe Feminine Beauty'. Gaufredus studeerde in Parijs, doceerde in Hampton, schreef begin 13e eeuw de *Poetria nova* (1200-1202, tot c.1215) en daarnaast nog twee nauw verwante werken: *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (*Tria sunt...*), en een korte aanvulling hierop: *Summa de coloribus rhetoricis.*
[526]Cf.Walsh 1993 (*CB Love Lyrics*) 72: bij nr. 17: CB 77,14-16
[527]Voor het gehele gedicht, zie boven: meisje als bloem.

15.*Aurea mirifice coma dependebat*
tamquam massa nivea gula candescebat
pectus erat gracile[528] *cunctis innuebat*
quod super aromata[529] *cuncta redolebat*
Je lange gouden haar viel prachtig naar beneden,
je hals glansde wit als een berg sneeuw,
je boezem was slank en liet allen vermoeden,
dat zij geuriger was dan alle welriekende kruiden.

16.*In iocunda facie stelle radiabant*
eboris materiam dentes vendicabant
plus quam dicam speciem membra geminabant
quidni si hec omnium mentem alligabant
In jouw innemende gezicht straalden sterren,
je tanden maakten aanspraak op de materie van ivoor,
je ledematen verdubbelden je schoonheid meer dan ik kan beschrijven.
Geen wonder, dat deze kwaliteiten eenieders geest in de ban hielden.

CB 117: LINGUA Mendax et dolosa - Wat een leugenachtige en bedrieglijke tong!
Boze tongen beweren dat een jongeman zijn meisje bedrogen heeft met een ander, maar hij verweert zich fel tegen deze beschuldiging. Bij God en de goden bezweert hij tegenover haar zijn onschuld, maar ontkracht tegelijk zijn eed van trouw door juist die goden ten voorbeeld te nemen, die om hun overspel en wellust bekend staan. Hij verklaart verder dat hij zich aan hun liefdesverbond wil houden (*Volo fedus observare*), en wel omdat zij de mooiste onder de meisjes is. In dit komische gedicht heeft de geijkte opsomming van welgevormde lichaamsdelen echter het effect van doorzichtige vleierij.[530]
7,3*inter choros puellarum nichil vidi tam preclarum*
Onder de meisjes-scharen zag ik er niet één die zo schitterend was.

8.*Inter quas appares ita ut in auro margarita*
humeri pectus et venter sunt formata tam decenter
Tussen de anderen treedt jij naar voren zoals een parel gezet in goud;
je schouders, borst en buik zijn zo bevallig gevormd.

9.*Frons et gula labra mentum dant amoris alimentum*
crines eius adamavi quoniam fuere flavi[531]
Je voorhoofd en hals, lippen en kin geven voeding aan mijn hartstocht;
ik ben verliefd geworden op haar vlechten, omdat ze blond van kleur zijn.

[528]Vgl. Mattheus van Vendôme, *Ars Versificatoria* 56 f.: noemt gouden haar, sneeuwwitte hals, slanke boezem. Naar CB Walsh 1993.
[529]Vgl. Hooglied 4,10: Hoe heerlijk zijn je liefkozingen, mijn zuster, mijn bruid! Hoeveel zoeter zijn je liefkozingen dan wijn; de geur van je zalven gaat alle reukwerk te boven! (Willibrord-vertaling).
[530]CB 117: CB-unicum, strofenlied van 11 strofen; fol. 82^{v}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}. Lipphardt vergeleek de opening van het lied met lied 6 van Hilarius van Orléans (aan Abelard): *Lingua servi lingua perfidie*. Hij vermoedde dat de liedgroep CB 116-121 rond 1150 onder invloed van Hilarius van Orléans in Parijse studentenkringen is ontstaan. Schaller hield ook begin 12^{e} eeuw als ontstaanstijd voor mogelijk. Cf. CB I.2; Lipphardt 1955 (*Weisen*) 130-2; Vollmann; CB Walsh 1976, nr 18 en 1993, nr 37.
[531]Volgens Walsh (1993) is het perfectum hier misschien schertsend bedoeld; radicale veranderingen in haarkleur zijn een van de vrouwelijke verlokkingen in *De Vita Monachorum*: *arte quidem videas nigros flavescere crines*; en wel kunstmatig zie je zwarte haren blond worden.

De liefdesliederen van Petrus van Blois

In de Codex Buranus zijn zeven liefdesliederen van Petrus van Blois (anoniem) opgenomen, waarvan er drie een zeer gekunstelde schoonheidsbeschrijving bevatten: CB 67, 69 en 83. De weergaven van het uiterlijk schoon van de geliefde vullen elkaar aan. In virtuoos woordspel presenteert de dichter in CB 67 en 69 een conventioneel 'buste-portret' met de voor ieder zichtbare bekoringen van haar gezicht en verleidelijke lach. In CB 83 schildert hij een 'naaktstudie' door de blik af te laten dalen langs de normaal door kleding verborgen begeerlijkheden van haar lichaam.

CB 67: A GLOBO Veteri - Uit de oermassa
In dit lied in Sequens-vorm[532] heeft de dichter voor het uitverkoren meisje de fictieve naam *Coronis* gekozen, afgeleid van *corona*, kroon. Geheel volgens de huldigingstopos wordt zij geprezen als een volmaakte schepping van de Natuur, die haar 'fijner bewerkte en van meer schoonheid voorzag': *plus hanc excoluit, plus prebuit decoris*.[533] Haar gezicht munt uit in perfectie en evenwicht. Coronis steekt met haar gladde sneeuwwitte voorhoofd zelfs de lelie naar de kroon, haar ogen fonkelen als heldere sterren en haar rode mond is als een geurige roos. Bovendien is haar lach onweerstaanbaar en verleidt ze eenieder met zoete woorden en met de kussen van haar sensuele lippen.
3a.*Nature studio longe venustata*
contendit lilio rugis non crispata frons nivea
arcus supercilia discriminant gemelli
Door langdurige inspanning van de natuur bevallig gevormd,
wedijvert met de lelie haar niet door rimpels ontsierde, sneeuwwitte voorhoofd;
de wenkbrauwen verdelen zich in twee gelijke bogen

4a.*Ab utriusque luminis confinio*
moderati libraminis inditio
naris eminentia producitur venuste
quadam temperantia[534] *nec nimis erigitur nec premitur iniuste*
Vanaf de grens van beide ogen,
gekenmerkt door uitgewogen evenwicht,
verheft zich charmant de lijn van haar neus,
met zekere mate: noch steekt hij te scherp uit noch is hij ongepast stomp.

4b.*Allicit verbis dulcibus et osculis*
castigate tumentibus labellulis
roseo nectareus odor infusus ori

---

[532]CB 67: sequens met 5 dubbel-versikels term?; fol. 26^{rv}, schrift: h^1, rubricatie: h^1 op 26^r en h^2 op 26^v; neumering gepland, maar niet uitgevoerd. De tekst is ook opgenomen in de Arundel-verzameling (nr 4) en gedeeltelijk in het muziekhs in Florence (Laur.Pl.29,I: str. 1a-4a) met muzieknotatie op lijnen: hieruit de melodie bij CB Korth 1979 (*Melodien*) 88-92, 193; CB Russell/Pickett 1978, 34. Cf. CB I.2 (Schumann) 1941; CB Vollmann 1987; CB Walsh 1993, nr 7; Lenzen 1973, 41-3.

[533]In de beginregel citeert de auteur uit de *Cosmographia* van Bernardus Silvestris: *Megacosmos* I,2: *sub veteri confusa globo primordia rerum* ...; de oorsprong der dingen lag verward onder de oermassa . In het tweede deel, *Microcosmos*, is de schepping van de mens door Natura het centrale thema. Met dit citaat geeft de dichter aan dat wat volgt geduid moet worden vanuit Bernardus' natuurfilosofie. In Bernardus' werk (1145-53) pleit Natura ervoor dat uit de oerchaos iets mooiers gecreëerd moet worden. Petrus van Blois heeft gestudeerd aan de scholen van Tours (Bernardus Silvestris) en Chartres. Verwante filosofische werken zijn o.a. *De mundi creatione* van Geraldus van Wales (Cambrensis) en *De planctu naturae* en *Anticlaudianus* van Alanus van Lille (Rijssel). Cf. F. Munari, 'Mediaevalia I-II', *Philologus* 104 (1960) 279-92: 288 ; CB Vollmann 1987; Bernt 1974, *Nachwort*: 854; Walsh 1993, xxvi, 26; Lenzen 1973, 41 f.

[534]Voor de beschrijving van de wenkbrauwen en de neus: vgl. Geraldus Cambrensis, *De mundi creatione* 1,347: *prodit in arcum / forma supercilii...naris naturae vultum supereminet arte, / nec trahit hanc modicam, nec nimis in vitium*; naar Walsh 1993. Mattheus van Vendôme (*Ars versificatoria* 1,56) definieert eveneens de ideale neus als niet te groot of te klein. Vgl. Gaufredus van Vinsauf, *Documentum* II,3: *nasum moderata venustas protrahit*; laat bevalligheid de neus gematigd doen uitsteken; Faral 1958 (1924), 272.

pariter eburneus sedet ordo dentium par niveo candori
Zij verlokt met zoete woorden en met kussen
van haar licht gewelfde lippen;
de geur van nectar doordrenkt haar rozemond;
gelijk ivoor staan in een ordelijke rij haar tanden, witblinkend als sneeuw.

De vormen van het gezicht, de kin en wangen, worden met die van de hals en buste afgerond tot een soort marmeren 'borstbeeld', glanzend als sneeuw. Dan wordt de huidskleur nader omschreven als een lieflijk mengsel van hagelwit met een beetje warm rood tegen al te grote bleekheid: een gelukkig huwelijk van de lelie met de roos.

CB 83: SEVIT Aure spiritus - De adem van de wind is guur
In bewust contrast met Ovidius, die het liefdesspel met Corinna tijdens een zomerse siesta liet plaatsvinden (*Amores* I,15), situeert Petrus van Blois zijn ontmoeting met Flora[535] midden in de winter. Buiten is het koud, maar binnen wacht Flora om de minnaar voor zijn lange liefdesdienst te belonen.[536] Het meisje begroet hem met een veelbetekenende blik (str.2,4): *dum salutat me loquaci Flora supercilio.*[537]
De twee geliefden ontmoeten elkaar heimelijk in een kamer om te 'spelen' en de minnaar prijst zijn gunstig lot, nu Venus hem zo welgezind is, want liggend op een bed toont Flora zich aan hem in al haar maagdelijke naaktheid. De minnaar laat zijn ogen (en handen) strelend langs haar jonge meisjeslichaam glijden en haar sierlijke en slanke lichaamsvormen worden met bijna klinische precisie van boven naar onder beschreven. De dichter gaat hier verder dan de gebruikelijke schoonheidsbeschrijving, die meestal stopt bij de borsten. In de complete versie van zeven strofen (in de Arundel-verzameling) gaat hij zelfs verder dan zijn leermeester Ovidius, die meer te raden overlaat. De tekst van de Carmina Burana lijkt een 'gekuiste' versie, want de twee strofen die ontbreken zijn juist de meest vergaande: het betasten van de borsten en buik in strofe 4, de beschrijving van de schaamstreek en de gladde witte benen in strofe 6.
3,4*nudam fovet Floram lectus caro candet tenera*
virginale lucet pectus parum surgunt ubera modico tumore
Het bed verwarmt de naakte Flora; haar jonge vlees glanst wit,
haar meisjesbuste licht op, haar borsten verheffen zich een beetje, met gematigde ronding.

4.(5)*A tenello tenera pectusculo distenduntur latera pro modulo*
caro carens scrupulo levem tactum non offendit
gracilis sub cingulo umbilicum preextendit
paululum ventriculo tumescentiore
Vanaf haar tere boezempje strekken zich harmonieus haar tengere heupen uit.
Haar smetteloze vlees neemt geen aanstoot aan een zachte aanraking.

---

[535]Vgl. lied CB 108, waarin de dichter (Petrus van Blois) Venus laat triomferen over de Ratio; denkend aan het liefdesgenot met zijn aantrekkelijke *Florula* (kleine Flora), van wie hij de begeerlijkheden kort opsomt (2b,5): *delicias venereas que mea michi Florula/ det oscula quis risus que labellula/ que facies frons naris que cesaries*; de genietingen van de liefde, de kussen die mijn kleine Flora mij geeft, haar lach, haar lipjes, haar gezicht, voorhoofd, neus, haar haren.
[536]CB 83: fol. 35^{v}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; dit strofenlied is in nog twee handschriften overgeleverd: compleet (7 strofen) in de Arundel-verzameling (nr. 8, London BL Arundel 384); met 5 strofen (1,2,5,4,7) in het Vaticaanse handschrift Reg.344, onder de titel '*de amica cuiusdam) clerici*', 'over de vriendin van een zekere clericus'. In dit handschrift wordt lied CB 83 voorafgegaan door CB 63 en (met één gedicht ertussen) gevolgd door CB 84, twee liederen die eveneens aan Petrus van Blois worden toegeschreven. Ook in de CB heeft het lied 5 strofen, maar deels andere (1-3,5,7) en alleen hier een refrein, dat de zoete liefdesbeloning door Flora bezingt. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; Vollmann; CB Walsh 1993, nr 23; Lenzen 1973, 44; zie onder: 5 stadia, vijfde stap.
[537]Letterlijk: met 'sprekende wenkbrauwen' . De klassieke tekst voor manieren van woordloze communicatie tussen geliefden is Ovidius, *Amores* I,4; v.19. *verba superciliis sine voce loquentia dicam*; met de wenkbrauwen kon ik woorden spreken zonder stem. ; vgl. voor het beeld van de 'sprekende wenkbrauwen': *Amores* 2,5,15f. en *Tristia* 2,453. Naar Walsh 1993; Lenzen 1973, 17.

Slank rond het middel (onder de gordel) laat zij haar navel een beetje uitsteken boven haar licht gewelfde buikje.
Oh, als Jupiter haar zo zou zien, dan zou hij net zo vurig worden als de minnaar en zich van zijn vermommingen bedienen om haar te veroveren.[538]

In het 'Lente-katern': CB 146 en 156:
Lentestemming, het mooie meisje en smeekbede van de aanbidder

CB 146: Tellus flore vario vestitur
De opbouw van het gedicht, een compilatie van motieven uit de liefdeslyriek, verloopt in drie stappen: een korte introductie over de schoonheid van de natuur, als hoofdthema een lofprijzing van het aanbeden meisje, tot slot een smeekbede tot de geliefde.[539] In drie strofen wordt de schoonheid van het beminde meisje beschreven, gepaard aan het toenemende verlangen van de aanbidder. De schematische opsomming van lichaamskenmerken begint zoals gebruikelijk met het gezicht.
2.*Rubent gene coma disgregata fronte cedit parum inclinata*
tota ridet facies felix et beata que tantis est virtutibus ornata
Haar wangen zijn blozend, het gescheiden haar wijkt terug voor het licht gebogen voorhoofd;
haar hele gezicht lacht; gelukkig en gezegend is zij, die zich met zulke kwaliteiten siert. is.

De verleidelijkheid van het lichaam van het meisje wordt aangeduid door de slanke taille, de heerlijke geur en de uitwerking hiervan op de aanbidder.
3.*Gracilis sub cingulo de more ista vincit balsamum odore*
felix qui cum virgine fruitur sopore hic diis adequabitur honore
Zij is slank rond het middel zoals het hoort, zij overwint de balsem in geur.
Gelukkig is hij die met zo'n meisje mag slapen: dit eerbetoon maakt hem aan de goden gelijk.

Daarna keert de dichter terug naar haar aantrekkelijke gezicht: als het meisje lacht houden haar wenkbrauwen de juiste afstand en haar mond nodigt uit tot kussen.
4.*Distant supercylia decenti et equali spacio ridenti*
os invitat osculum simile poscenti subveni mi domina cadenti
Als zij lacht, blijven de wenkbrauwen op gepaste en gelijke afstand van elkaar.
Haar mond nodigt uit tot een kus van hem die hetzelfde verlangt?
Ik stort neer, mijn meesteres, kom mij te hulp!

De slotstrofe vervolgt de smeekbede van de minnaar: hij kan enkel genezen en getroost worden door haar 'die alles met je bijzondere schoonheid overtreft' ; *que cuncta vincis forma speciali*.

CB 156: Salve ver optatum
Na de begroeting van de Lente wordt in twee strofen de wonderschone en liefdevolle aanbedene van de zanger beschreven, die later *Phyllis* genoemd wordt.[540] Zij is buitengewoon mooi, met haar blonde

[538]Vgl. het slot van de schoonheidsbeschrijving bij Gaufredus van Vinsauf, *Poetria nova* 612-21; Faral 1924, 216; Nims 1967, 37 f. Mattheus van Vendôme haalt Jupiter aan om de functie van de schoonheidsbeschrijving in relatie tot de werking van de liefde uit te leggen: het zien van schoonheid wekt liefde op; om bijvoorbeeld de begeerte van Jupiter te verklaren, moet men eerst de schoonheid van Callisto beschrijven; *Ars versificatoria* 1,40; Faral 1924, 119.
[539]CB 146: fol. 60^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; strofenlied van 5 strofen, met Duitse strofe; str.1 en de Duitse strofe voorzien van neumen (n^{4}): gelijke melodie. Vollmann noemt het gedicht een 'epigonale compilatie'; herkomst: ws Noord-Frankrijk, laatste kwart 12^{e} eeuw. De Duitse strofe (unicum) is waarschijnlijk een 13^{e}-eeuwse toevoeging. De schoonheidsbeschrijving is grotendeels ontleend aan de *Altercatio Ganimedis et Helene* (str. 21-25,55) en aan Petrus van Blois (*gracilis dub cingulo*). Cf. CB I.2; CB I.3 ; Spanke 1943; Vollmann; Lenzen 1973, 98, 118. Zie boven: Lente (str.1).
[540]CB 156: CB-unicum, fol. 63^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; strofenlied van 5 strofen, gekenmerkt door de perfecte beheersing van de kunstvolle vorm, die volgens Spanke uniek is. De liederen CB 156-160 vormen een groep van

haren en haar gepenseelde zwarte wenkbrauwen, die aan de uiteinden sierlijk omhoogkrullen. Het gezicht blijkt niet geheel van nature zo fraai getekend en gekleurd te zijn, de schoonheid lijkt deels met behulp van de make-up doos tot stand gebracht.[541] Haar wangen zijn sneeuwwit en rozerood, haar lippen zijn rond en dieprood, haar tanden zijn wit. Haar hals is welgevormd, haar handen en heupen zijn lang en slank. Kortom, ze is beeldschoon, maar in het gesprek is ze terughoudend.

3.*O quam felix hora in qua tam decora*
sumpsit vitam sic politam amenam iocundam
o quam crines flavi in ea nil pravi
scio fore in amore nescio secundam
frons nimirum coronata supercilia nigrata
et ad Yris formulam in fine recurvata
Oh, wat een gelukkig uur, waarin zij, de zo wonderschone,
haar leven begon, dat zo beschaafd, aangenaam en verheugend is.
Oh, hoe blond zijn haar vlechten; zij kent geen gebrek,
dat weet ik, en in de liefde ken ik geen tweede zoals zij.
Haar voorhoofd is zeker bekroond, haar wenkbrauwen zijn zwart (gemaakt)
en naar de formule van de Iris aan het einde omgekruld.

4.*Nivei candoris rosei ruboris*
sunt maxille inter mille par non est inventa
labia rotunda atque rubicunda
albi dentes sunt nitentes in sermone lenta
longe manus longem latus guttur et totus ornatus
est cum diligentia divina conpilatus
Sneeuwwit en rozerood zijn haar wangen;
onder duizend (meisjes) wordt haar gelijke niet gevonden.
Haar lippen zijn rond en dieprood,
haar tanden zijn parelend wit; in het gesprek is zij terughoudend.
Lang zijn haar handen, lang zijn haar flanken;
haar hals en haar hele verschijning zijn met goddelijke ijver samengesteld.

De jongeman verklaart het meisje zijn liefde en smeekt zijn *Phyllis* hem te verblijden met innige kussen en omhelzingen:

5,9*ergo fac benigna Phyllis ut iocunder in tranquillis*
dum os ori iungitur et pectora mamillis
Dus zorg, weldadige Phyllis, dat ik in rust verblijd word,
terwijl mond zich sluit op mond en borst op borsten.

De Buraanse meisjes

Uit het geheel van de gedichten komt een opvallend eenvormig beeld naar voren van de ideale geliefde. Zij is jong, blank en stralend van uiterlijk, rank en elegant van postuur en van gemiddelde lichaamslengte. Ze heeft lang goudblond haar en een gladde, zachte en smetteloze huid. Haar gezicht heeft een glad en sneeuwwit voorhoofd, fonkelende ogen met fraai gebogen, gescheiden zwarte

---

geheel Latijnse stukken (getiteld '*De Vere*'), ingevoegd in de Latijns-Duitse verzameling. Spanke vermoedde voor deze groep een westelijke herkomst. Cf. CB I.2; Spanke 1943; Vollmann. Zie boven: Lente.

[541]Vgl. de verleidingskunsten van Maria Magdalena in het Latijns-Duitse 'Kramerlied' (in vagantenstrofen) van het Grote Passiespel CB 16* (13e eeuw): ze maakt zich mooi, kleurt haar wangen rood en parfumeert zich met reukwaren; wat de natuur aan schoonheid heeft geschonken, is nog te verfraaien met de cosmetica die de *mercator* of 'kramer' verkoopt. Maria M. zingt o.a. in het Latijn: *Nil curans de ceteris corpus procurabo/ variis coloribus illud perornabo*; Zonder mij om andere zaken te bekommeren, wil ik mijn lichaam verzorgen,/ me met verschillende kleuren steeds mooi maken. En in het Duits: *Chramer gip die varwe mier diu min wengel roete/ da mit ich die iungen man an ir danch der minnenliebe noete*; Kramer, geef me de verfpoeder, die mijn wangetjes rood zal kleuren,/ waarmee ik de jonge mannen, huns ondanks, tot de liefde zal verlokken. CB I.3 (Bischoff) 1970; CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987.

wenkbrauwen, een ideale neus van gemiddelde afmeting, blozende wangen, een rode en verleidelijk lachende mond met licht gewelfde lippen, een rechte rij ivoor-witte tanden en een mooi geronde kin. Haar hals en schouders zijn sierlijk, haar heupen zijn lang en slank, evenals haar armen en handen. Haar borsten zijn klein, haar middel is smal en haar buik heeft een lichte welving. Haar benen zijn glad en vlezig en uit de leerboeken weten we dat haar voeten klein moeten zijn. In de Carmina Burana worden de voeten niet genoemd en de benen slechts een enkele keer. Bij de beschrijving van het gezicht zijn de oren opvallend afwezig, terwijl ook de neus en kin maar sporadisch worden genoemd. Blikvangers zijn de om het gezicht gedrapeerde blonde haren, die gevlochten zijn of loshangen (en de oren bedekken?), het voorhoofd, de ogen en wenkbrauwen, maar vooral de mond en wangen. Opvallend in het gezicht zijn de kleurcontrasten tussen de lelieblanke en sneeuwwitte huid van kin en voorhoofd met de rozerode wangen en lippen (weer afstekend tegen de ivoorwitte tanden) en tussen het goudblonde haar en de zwarte wenkbrauwen. De kleur van de helder stralende ogen wordt niet nader aangeduid. Bij de beschrijving van het lichaam wordt enkel het vooraanzicht weergegeven, rug en billen komen niet ter sprake. Dit ideaalbeeld is niet uniek voor de liefdesliederen van de Carmina Burana, maar kan bogen op een lange traditie. In de woorden van W.T.H. Jackson: 'It should be remarked that the ladies in the *Carmina Burana* are highly sensible of their duty to conform to these standards.'[542]
Het betreft hier voornamelijk liedteksten uit het 'internationale' repertoire, wat passend lijkt voor een motief dat teruggaat op de Franse grammatica-scholen van de 12e eeuw. Toch blijkt de 'klassieke' schoonheidstraditie ook in de 13e eeuw nog volop levend, getuige de opname van deze beschrijvingen in de collectie. Tevens lijkt de op de miniatuur afgebeelde 'Flora' zich geheel te voegen naar de in de liederen geboden regels voor het ideale 'mooie meisje'.

3. De liefdesverklaring: *sum captus amore*

Liefde op het eerste gezicht: het zien van schoonheid wekt liefde op

In de liefdesliederen verloopt het liefdesproces volgens vaste regels. Als hoofdoorzaak van het ontstaan van liefde (*causa amoris*) wordt steeds het zien van de schoonheid van de geliefde genoemd. Dit verklaart ook de belangrijke plaats van de schoonheidsbeschrijving in de liefdesliederen: deze dient als lofprijzing van de geliefde en als verklaringsfactor van de verliefdheid. De liefdespijl van Amor bereikt het hart van de man via de ogen, die de aantrekkingskracht van de vrouw niet kunnen weerstaan.[543] Ook de 12e-eeuwse liefdestheorie legt de nadruk op het oog als het medium van het liefdesgevoel. Andreas Capellanus beschrijft aan het begin van *De amore* (1174-90) het zien als eerste oorzaak van de liefde. Het aanschouwen van het vrouwelijk schoon doet terstond de begeerte opvlammen en de aanbidder zet zijn eerste stappen op het onzekere pad van de liefdeswerving.[544]
Het liefdesgedicht zelf speelt ook een rol in dit wervingsproces, als het meest geijkte middel van de geletterde en welgemanierde man om na de eerste toenadering de geliefde met fraaie lofprijzingen en zoete smeekbedes voor zich te winnen. Lijkt de liefde van de man voornamelijk door het oog te gaan (het zien van schoonheid), zo lijkt die van de vrouw vooral ook via het oor te worden opgewekt (het horen van vleierij). Andreas Capellanus noemt in zijn 'tractaat over de liefde' vijf manieren om liefde te verwerven, waarvan hij er twee afwijst (door rijkdom en toegeeflijkheid) en drie aanbeveelt: door uiterlijke schoonheid, een deugdzaam karakter en vooral door welbespraaktheid. Hierop is dan ook het vervolg van dit hoofdstuk gebaseerd, met proeven van gesprekken tussen liefdesparen van verschil-

[542]Jackson 1953, 39.
[543]In CB 84 (toegeschreven aan Petrus van Blois) wordt het oog de ijverige 'jager van het hart' genoemd: *cordis venator oculus*. De liefdesklacht CB 110 opent met de verzuchting *Quis furor est in amore!* en besluit met het beeld van het op vrouwelijk schoon jagende oog: *cepitque puellam oculus cordis preambulus venari*. Naar Vollmann; cf. Schnell 1985, 265.
[544]Zie P.G. Walsh, *Andreas Capellanus on Love*, London 1982 (tweetalige editie) 32-5. Cf. Helm 1941, 241, 243 f. Tractaat geschreven door Andreas 'de hofkapelaan', aan het hof van gravin Marie van Champagne te Troyes, waar ook Chrétien naar eigen zeggen de *Ars Amatoria* van Ovidius vertaalde; cf. Walsh 1971 (*Courtly Love*) 5; CB Walsh 1993, 91.

lende standen.[545] Ook in de liefdesliederen van de Carmina Burana poogt de minnaar een meisje voor zich te winnen door met haar over de liefde te spreken, liefst op een tot minnekozen uitnodigende plek in de vrije natuur (*locus amoenus*).

CB 70: Een verleidelijk minnegesprek

De imaginaire liefdesdialoog van CB 70 vindt plaats in een dergelijk lieflijk 'lustoord': tijdens de bloemrijke zomertijd onder een boom vol zingende vogels, in de aangename koelte van de avond. Hier treft de zanger de door hem aanbeden *Thisbe* aan en grijpt de langverwachte kans om haar te verleiden tot het liefdesspel. Haar schoonheid heeft zijn begeerte opgewekt en hij hoopt haar met argumenten te kunnen overreden.[546]

1,5*mee Tysben adoptato fruebar eloquio*
colloquens de Veneris blandissimo commercio[547]
Daar genoot ik de zo lang gehoopte conversatie met mijn Thisbe
en sprak met haar over de allerheerlijkste liefdesuitwisseling.

2.*Eius vultus forma cultus pre puellis ut sol stellis*
sic prelucet o inducet hanc nostra ratio
ut dignetur suo nos beare consortio
Haar gelaat, haar figuur en verzorgde uiterlijk gaan die van de andere meisjes te boven,
zoals de zon de sterren overstraalt.[548]
Oh, kon toch ons argument haar ertoe verleiden,
dat zij ons het geluk van gemeenschap met haar waardig acht.

De jongeman is ervan overtuigd dat het meisje slechts erop wacht om verleid te worden en besluit zijn enige argument, het liefdesvuur dat hem doet branden van verlangen naar haar, krachtdadig naar voren te brengen, onder het motto: *audaces Fortuna iuvat penitus*; de stoutmoedigen helpt Fortuna geheel en al. Het meisje beleert hem over de noodzaak van standvastigheid en geduld (*constantia, patientia*) in de liefde en beweert dat het innerlijk vuur geen bewijs voor trouw is. In haar liefdesopvatting is geen plaats voor voorbijgaande pleziertjes. Hij dringt verder aan: het vuur in zijn hart kan alleen geblust worden door degene die het heeft doen oplaaien. Zij reageert met praktische bezwaren: waarom zou zij gevaar lopen omwille van zo'n onzekere zaak? Als hij haar daarop geheimhouding belooft, maakt zij een innerlijke afweging tussen wellust en kuisheid (*lascivus amor et pudicitia*) en kiest voor het 'zoete juk van de liefde'. De jongen prijst dan de liefdesvreugden aan (*O quam dulcia sunt hec gaudia*) en spoort het meisje aan niet langer te aarzelen, maar in zijn armen te komen: *Ergo propera ad hec munera*; dus haast je naar deze geschenken! Tenslotte volgt de volledige overgave van het meisje met haar smachtende uitroep:

15.*Dulcissime totam subdo tibi me*
Liefste, geheel en al geef ik me over aan jou!

De Natuur als oorzaak van de liefde: Lente en jeugd

Andere *causae amoris* in de liefdesliederen van de Carmina Burana zijn de 'natuurlijke' factoren van seizoen en leeftijd. De lente-tijd is het seizoen van het ontwaken van de natuur en van de liefdeslust: de voorjaarszon verwarmt de aarde en al wat leeft, doet de planten groeien en bloeien en ontsteekt in de jonge harten de liefdesvlam. De levensfase van de jeugd (*etas iuventutis*), in de Middeleeuwen de leeftijd van circa 17 tot 35 jaar, is de 'lente' van het mensenleven: de periode van schoonheid en

[545]*De amore* I,6. De eerste drie vereisten: Ovidius, *Ars amatoria* 2,111 f. Naar Walsh 40-3.
[546]CB 70: sequens-achtig van vorm: 15 ongelijke, deels gepaarde strofen. Walsh overweegt Petrus van Blois als auteur wegens overeenkomsten met CB 83 (winters liefdesgenot met Flora) en met CB 108 (het beeld van de weegschaal); cf. CB I.2; Spanke 1943; Bernt 1974, 1992; Vollmann; CB Walsh 1993, nr 10. Thisbe: fictieve naam, bekend uit het tragische liefdesverhaal van Pyramus en Thisbe (Ovidius, *Met.* 4,55 ff.).
[547]Vgl. CB 62,5: *blanda Veneris commercia*.
[548]Vgl. CB 182,1; zie boven: meisje als bloem.

levenslust, van overgave aan aards genot en aan de liefde. De strekking van deze liederen is: de jeugd is de bloeitijd van het leven en duurt maar kort, laat ons er dus van genieten!

De jeugd is de leeftijd van de liefde

CB 191: De Biecht van de Archipoeta

De Archipoeta beroept zich in zijn *Confessio*[549] op de Natuur als oorzaak en rechtvaardiging van zijn jeugdige zwak voor de schoonheid van meisjes (*puellarum decor*):

7.*Res est arduissima vincere naturam*
in aspectu virginis mentem esse puram
iuvenes non possumus legem sequi duram
iuvenumque corporum non habere curam
Het is bijna onmogelijk de natuur te overwinnen,
en bij de aanblik van een meisje de geest zuiver te houden.
Wij jongelui kunnen zo'n harde wet niet volgen
en moeten ons wel interesseren voor een jong lichaam.

Petrus van Blois

Een terugkerend thema in de liederen van Petrus van Blois (c.1135-1204/12) is de rechtvaardiging van verschillen in levenswijze tijdens de opeenvolgende stadia van het leven, toegespitst op de verdediging van de liefde als de juiste 'levensstijl' voor de jeugd. In zijn lied *Blandus aure spiritus* bijvoorbeeld, dat niet in de Carmina Burana is opgenomen[550], verkondigt hij het recht van de jeugd om in de Lente verliefd te worden. De schoonheid van de aarde in lente-tooi doet liefde ontstaan, in de natuur en in de mens. Of men aan dit opwellende liefdesgevoel mag toegeven hangt af van de levensfase: de tijd van de jeugd, immers de lente van een mensenleven, is de geëigende fase om zich aan het liefdesgenot over te geven.[551] De neiging tot lichamelijke liefde, die kenmerkend is voor de jeugdige leeftijd, is onderworpen aan het ritme van de natuur: met het opwarmen van de elementen in de Lente vlamt ook het liefdesvuur in de jonge harten op. Daardoor heerst Amor juist in de lente over de jeugd.

In de eerste afdeling van de Codex Buranus, met moreel-satirische teksten, bevindt zich een drietal 'bezinningsgedichten' van zijn hand (CB 29-31), waaruit op wat ernstiger toon een vergelijkbare boodschap klinkt. In deze liedgroep blikt een man op rijpere leeftijd (*viri etas*: 35-50 jaar) terug op zijn aan genot en liefde gewijde jeugdjaren en komt tot het inzicht dat het moment is aangebroken om zijn leven te beteren en het rechte pad van de rede en de deugd te volgen. Deze gedichten worden daarom na 1170 of rond 1180 gedateerd. Bij de behandeling van dit thema speelt de tegenstelling tussen jeugd en volwassenheid een hoofdrol. Bij elke leeftijd van de mens hoort een passende levensstijl: de jeugd is de tijd van de onbezonnen liefde, de volwassenheid de periode van verstand en inkeer.[552] In CB 30 neemt een volwassen man afscheid van zijn losbandige en lichtzinnige jeugd en besluit tot een deugdzaam leven, passend bij zijn huidige leeftijd. Zolang de jeugd bloeide mocht hij

---

[549]Zie onder: wijn en spel.

[550]Lentelied: 'Aangenaam is de adem van de wind'; vgl. de aanhef van het winterlied over Flora CB 83: *Sevit aure spiritus*; 'Guur ...'; tekst opgenomen in een hs in Cambridge, CCC 228, 13^{e} eeuw, mogelijk uit Frankrijk (omgeving Beauvais): een blad met 5 à 6 liefdesliederen (fol.129^{rv}), toegeschreven aan Petrus van Blois; cf. Lenzen 1973, 68-81; Dronke 1984 (*Medieval Poet*) 335 f. (Appendix B). Editie en bespreking van gedicht: Lenzen p. 76-80; met vertaling: Dronke p. 302 f. Cf. Schnell 1985, 318, 388 f.

[551]2,9: *blandimentum decoris causas creat amoris*; de bekoring van de schoonheid schept de oorzaken van de liefde; 3: *Vero suo iuvenis ad etatis proprium/ delectetur, expleat quicquid amatorium*; Laat de jeugd in hun eigen lente de bij hun leeftijd passende genoegens hebben, en vervullen al wat bij de liefde hoort.

[552]Petrus van Blois: CB 29-31: groep van 3 strofenliederen met titel '*De Conversione hominum*' met Versus CB 32, fol. 3^{v}-4^{v}; schrift h^{1}, rubricatie h^{2}. CB 29: 3 strofen, unicum. CB 30: 4 strofen, unicum, over hele tekst neumen (n^{2}), melodie: Lipphardt 1961 (*Weisen*) 101, 105 f. CB 31: 9 strofen, over hele tekst neumen (n^{2}), ook in Florence-hs: alleen str.1, met tweestemmige melodie: daarnaar melodie-uitgave door Lipphardt 1961, 102, 106-8; CB Korth 1979, 36-8, 186; CB Russell/Pickett 1978, 21. Cf. CB I.1 en CB II.1, CB I.3, 196; Bernt 1974, 1992; Vollmann 1987; Lenzen 1973, 58-60; Dronke 1984, 318.

zich uitleven (*dum iuventus floruit licuit et libuit*): de lichamelijke begeerte volgen (*peragere carnis voluptatem*), een vrij leven leiden (*vivere tam libere*), onder het motto: *nichil est exclusum*; niets is verboden! In CB 29 worden de 'bloemen van de jeugd' tegenover de 'stoppels van de ouderdom' gezet: *pro iuventutis floribus senectutis stipulam.*

CB 75: Omittamus studia - Laat de studie in de steek!

Dit studentenlied[553], mogelijk gezongen ter gelegenheid van een feestdag of vakantie, roept de jongelui op de studieboeken aan de kant te gooien en van hun jeugd te genieten, want de ouderdom met zijn zorgen en gebreken komt sneller dan men denkt.[554]

1.*OBMITTAMUS Studia dulce est desipere*
et carpamus dulcia iuventutis tenere
res est apta senectuti seriis intendere
REFL.Velox etas preterit studio detenta
lascivire suggerit tenera iuventa
Laten we de studies staken - zoet is het te dollen -
en genieten van de vreugden van onze prille jeugd.
Voor de grijsaard is het gepast met serieuze zaken bezig te zijn.
Refr.Snel vervliegt de levenstijd, die men aan de studie wijdt;
Onze frisse jongheid zegt ons uitgelaten te zijn.

De lente van het leven gaat voorbij en onze winter nadert snel: *Ver etatis*[555] *labitur, hiemps nostra properat*. Laten wij jongelui daarom ons liefdesverlangen volgen en de straten opgaan om de reidansen van de meisjes te zien: *ad plateas descendamus et choreas virginum!* Daar kan de student zijn ogen verlustigen aan de uitdagende bewegingen van hun ledematen. Alleen al het kijken naar de dansende meisjes brengt de jonge toeschouwer buiten zichzelf.

De Lente is het seizoen van de liefde

In een groot aantal gezelschapsliederen wordt de vrolijke Lentetijd in alle toonaarden toegezongen, waarbij de thema's lentevreugde en jeugdige liefde expliciet met elkaar worden verbonden. Het liefdesverlangen ontstaat als het ware vanzelf uit het vrolijke samenzijn van de jonge mensen in het bloeiende jaargetijde. Lente, zang, dans en liefde vormen hier een natuurlijke eenheid, zoals we bij de reeds besproken Lenteliederen zagen.[556]

---

[553]CB 75: strofenlied (4 strofen) met refrein, CB-unicum, fol. 29^{v}-30^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}. Vollmann ziet wegens de verwijzing naar het *studium* en de topos 'de jeugd is de tijd van de liefde' invloed van de werken van Petrus van Blois (CB 30, 63). Het gedicht bevat tal van expliciete ontleningen aan klassieke dichters (Horatius, Juvenalis en Ovidius) naast enkele vagere verwijzingen naar de heilige Schrift. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987; CB Walsh 1976, nr 5 en 1993, nr 15; Gerritsen/Wilmink 2000 (*Lyrische Lente*) nr 6. Vgl. CB 56,3: in de Lente verruilt de 'student van Pallas Athene' (de godin van kennis en wetenschap: *alumnus Palladis*) zijn studie voor die in de 'school van Venus' (*Cytheree scola*); vgl. ook studentenlied CB 162.

[554]Vgl. CB 114,3(1): *quamdiu modo vixeris semper letare iuvenis quia nescis cum deperis*; Zolang je nu nog leeft, wees altijd vrolijk jongeman, want je weet niet wanneer je sterft (zie boven: Lente). Voor de *senectus*-thematiek, met als strekking 'liefde is voor de jeugd, niet voor ouderen', zie: CB 152,4; als antwoord op CB 151,3: de moeder danst in dezelfde Venus-reidans als haar dochter; vgl. CB 81,4: scherts over een oudje (*vetula*) dat zich in de lente weer gedraagt als een jong meisje (*iuvencula*). Verder: CB 94,3: een overmoedig studentenlied, dat de meisjes oproept zich bij jonge mannen te houden, die de Venuskunsten beheersen, en de grijsaards te mijden; CB 87,2 f.: de liefde van het jonge meisje Theodota is bestemd voor de jonge minnaar, die warmbloedig is (*calidus*) en niet voor de koudbloedige grijsaard (*senectus frigidus*); vgl. het refrein van CB 86 en CB 93,4-8 (93a): klacht van een oude minnaar (*senex*), die is afgewezen door een jong meisje. Naar Vollmann (bij CB 93).

[555]Vgl. Ovidius, *Met.* 10,85: *aetatis breve ver*; Catullus 68,16: *iucundum cum aetas florida ver ageret*; ; naar Walsh 1993.

[556]Zie boven: Lente: o.a. CB 74, 85 (=159), 96; CB 113, 114; CB 140-144, 150; CB 173, 174, 179.

Verliefde meisjes: CB 85 = 159

Dit vierstrofige liefdeslied over 'Juliana en haar zuster' komt tweemaal in de afdeling Liefdesliederen voor: eenmaal bij de gelijkstrofige liederen van het eerste 'internationale' liedcorpus en nogmaals in de Latijnse liedgroep '*De Vere*' binnen de jongere 'Duitse verzameling'.[557] Behalve in de Codex Buranus is het lied in de vroege 13e eeuw ook opgetekend in een Spaans handschrift uit Barcelona, met een andere slotstrofe. Volgens Dronke is dit de originele versie, een 'meisjeslied' dat vermoedelijk in de latere 12e eeuw werd gecomponeerd in het koninklijke Cisterciënzer vrouwenconvent van Las Huelgas, bij Burgos in Castilië. De oorspronkelijke slotstrofe bevat namelijk een toespeling op de zoon van de koning en de schrijvers van de nabije abdij van Silos, in Burgos. Ook de keuze voor een christelijke (en niet antieke) meisjesnaam is opmerkelijk. De genoemde *Iuliana cum sorore* waren mogelijk leden of leerlingen van het damesklooster: verliefde schoolmeisjes in plaats van fictieve minnaressen of heldinnen. De lokale Spaanse verwijzing van de slotstrofe (in de ik-vorm) werd elders niet meer begrepen en in de CB-versie vervangen door een mannenstrofe, die de tekst een geheel ander, mannelijk perspectief geeft. De zanger is van geslacht veranderd en daarmee zijn de verliefde meisjes - om de terminologie van Michael Camille te gebruiken[558] - *objecten* in plaats van *subjecten* van begeerte geworden.

De eerste strofe introduceert Juliana die, samen met haar zuster, in de Lente onder een bloeiende boom staat. Na het refrein, over de zoete liefde die bij dit jaargetijde hoort, volgen twee algemene strofen die beide beginnen met *Ecce*: Zie! of Kijk! Het geschetste lentebeeld toont de natuur en de meisjes in volmaakte harmonie: hun liefdesgevoel ontwaakt met de bloei van de bomen en de zang van de vogels. Wanneer de lelies ontluiken zingen alle verliefde meisjes de lof van Amor. In de Spaanse slotstrofe bezingt Juliana haar verlangen om haar beminde te zien[559], in de Buraanse versie is de ik een man geworden die zijn geliefde wil omarmen en kussen onder de bomen in het lentebos.

1.*VERIS Dulcis im tempore florenti stat sub arbore*
Iuliana cum sorore Dulcis amor!
REFL.Qui te caret hoc tempore fit vilior
In de zoete Lentetijd staat onder een bloesemboom
Juliana met haar zuster. Zoete liefde!
Refr.Wie jou ontbeert in dit jaargetijde is niets meer waard.

2.*Ecce florescunt arbores lascive canunt volucres*
inde tepescunt virgines Dulcis amor! ...
Zie, de bomen gaan bloeien, lustig zingen de vogels,
daarvan gaan de meisjes gloeien. Zoete liefde! ...

3.*Ecce florescunt lilia et virginum dant agmina*
summo[560] *deorum carmina Dulcis amor!*
Zie, de lelies komen in bloei en de meisjesscharen dragen
hun liederen op aan de hoogste der goden (Amor). Zoete liefde! ...

---

[557]CB 85: fol. 36v, geen neumen; CB 159: fol. 64r, met neumen boven de hele tekst (n^4); beide teksten: schrift h^2, rubricatie h^1. Barcelona-versie, met een andere slotstrofe: vroege 13e eeuw, met Aquitaanse neumen op lijnen: vergelijkbare melodie. Lipphardt 1955 (*Weisen*) 130, n.2.: ws Zuid-Frankrijk, mid 12e eeuw; Dronke 2000, 29-32, 30: ed. en vert. (beide versies): Barcelona-versie is kopie van origineel: 'meisjeslied', ws uit Las Huelgas, later 12e eeuw. Cf. CB I.2; Bernt 1974; Vollmann; CB Walsh 1993, nr 25; Hamacher 1986, nr 14. Melodie: CB Korth 1979, 102 f., 194 f.; CB Russell/Pickett 1978, 38. Zie boven: Lente.

[558]Aldus de ondertitel van diens 'Middeleeuwse Minnekunst': *The medieval art of love: objects and subjects of desire* (1998).

[559]*Si viderem quod cupio pro scribis sub Exilio vel pro regis filio*; Als ik maar mocht zien, hem die ik begeer, boven de schrijvers van Silos of zelfs boven de zoon van de koning. Naar Dronke; zie ook het artikel van C. Edwards in dezelfde bundel (CB-essays), p. 62, voor een ander geval van geslachtswisseling in de CB: de vrouwenstrofe CB 145a (*Uvere diu werlt alle min*) werd tot een mannelijke liefdesklacht door een ingreep van de 14e-eeuwse corrector k^1; doordat deze *chunich* 'verbeterde' tot *diu chuenegin* veranderde de begeerde 'koning van Engeland' in een koningin.

[560]CB en ed. Vollmann: *summa*; ed. Schmeller, Schumann etc.: *summo*.

4.*Si tenerem quam cupio in nemore sub folio*
osculare cum gaudio Dulcis amor! ...
Als ik maar mocht vasthouden, haar die ik begeer, in het bos onder de bladeren,
dan zou ik haar vol vreugde kussen. Zoete liefde! ...

Verliefde jongens: CB 96
Het lentelied CB 96 spoort de verliefde jongens aan om de meisjes in de armen te nemen, want de veelstemmige vogelzang verlokt tot het liefdesspel. Daarop volgt een jubelend refrein.[561]
1.*IUVENES amoriferi virgines amplexamini*
ludos incitat avium concentus
REFL.O vireat o floreat o gaudeat in tempore iuventus
Verliefde jongens, omarmt de meisjes;
tot spelen (minnekozen) spoort het harmonische gezang van de vogels aan.
Refr.Oh, de jeugd groeit oh bloeit oh juicht in deze Lentetijd!

CB 179: Lentedans
Nu het 'plezierige jaargetijde' is aangebroken worden de meisjes en jongens opgeroepen samen vrolijk te zijn. In het refrein van het danslied CB 179 zingt een vurige minnaar over zijn nieuwe liefde, steeds voorafgegaan door de uitroep: *O, o, totus floreo!* In de Winter is een man beheerst, maar in de Lente kan hij zijn lustgevoelens niet langer bedwingen.[562]
1.*TEMPUS EST iocundum o virgines modo congaudete vos iuvenes O o totus floreo*
REFL.Iam amore virginali totus ardeo novus novus amor est quo pereo
De tijd van blijdschap is hier, oh meisjes! Deelt in de vreugde, jullie jongens! ...
Oh, oh, ik sta geheel in bloei!
Refr.Ik brand helemaal van liefde voor een meisje[563]: nieuwe nieuwe liefde is het die mij verteert

7.*Tempore brumali vir paciens animo vernali lasciviens O o totus floreo*
In de wintertijd is een man geduldig, maar door de geest van de Lente wordt hij wellustig: ...

8.*Veni domicella cum gaudio veni veni pulchra iam pereo O o totus floreo*
Kom, jongedame, met vreugde; kom, kom, schoonheid, ik verga bijna! ...

De oproep tot begroeting en ontvangst van de Lente of Zomer komt in meerdere Latijnse gezelschapsliederen van de verzameling voor, het meest prominent in het openingslied van de *De Vere*-groep, CB 156 (*Salve Ver optatum*), en aansluitend op de Lenteminiatuur in het feestlied CB 161. Het motief vormt echter ook een vast onderdeel van de Duitse Zomerliederen van Neidhart en gaat waarschijnlijk terug op volksgebruiken en rituelen, waarmee de komst van de Lente werd gevierd.[564]

---

[561]CB 96: strofenlied met refrein, unicum; onvolledig overgeleverd (t/m 3,1): fol. 49^{v} onderaan, geschreven door h^{1}; de rest van het lied is met de overige bladen van dit katern verloren gegaan. Volgens Spanke (1943 recensie) is groep CB 93-6 van westelijke herkomst. Cf. CB I.2; Bernt 1974; Vollmann.
[562]CB 179: 8 korte strofen, met refrein; Vollmann: zoals af te leiden valt uit de corruptie van de tekst is dit gedicht waarschijnlijk geruime tijd voor de verzameling ontstaan. Str.1 en refrein volledig geneumeerd: hiernaar melodie-transcripties door Binkley, Pickett e.a.: CB Russell/Pickett 1978, 4, 50; ook meeslepend verklankt door Carl Orff, *Carmina Burana* nr 22, en daarnaar vaak vertaald (str.1,4,7,5,8). Cf. CB I.2; CB I.3; Spanke 1943; CB Bernt 1974; CB Vollmann; Dronke 1996^{3} (1968) 192 f. Zie boven: Meisje als bloem (str.3), Lente en vogelzang (str.2 en 6). Duitse strofe CB 179a met afwijkende vorm en inhoud: 'minnebrief' (c.1180) in samenhang met briefgedicht CB 180. Wel wordt in het refrein niet alleen de geliefde maar ook het seizoen van de liefde verheerlijkt met woorden die herinneren aan de opening van CB 179: *schone ist div zit*; mooi is het jaargetijde.
[563]Vgl. het slot van str.2: *intus caleo*; ik gloei van binnen.
[564]Voor het begroeten van de Lente/Zomer, vgl. CB 81, 137 f., 142, 144, 148, 150, 152, 156, 161 f.. Naar Sayce 1992, 124; cf. CB Vollmann.

CB 178a: De Zomer begroeten met een reidans
Het vrolijke Duitse danslied CB 178a gaat vooraf aan het Latijnse lentedanslied *Tempus est iocundum* (CB 179), dat eveneens opent met een oproep van de voorzanger de komst van het mooie jaargetijde te vieren. Ook hier is de zanger geheel in de ban van zijn 'vrouwe' en hij popelt van ongeduld om met samen met de anderen op de groene dansvloer de Zomer te verwelkomen met een reidans.
178a.*Ich wil den sumer gruzen so ih besten chan*
der winder hat mir hivre leides vil getan
des wil ich ruofen in der vrowen ban
ich sih die heide in gruoner varwe stan
dar suln wir alle gahen die sumerzit enphahen
des tanzes ich beginnen sol wil ez iv niht versmahen
Ik wil de Zomer begroeten, zo goed als ik kan;
de Winter heeft mij dit jaar veel leed gedaan.
Daarom wil ik roepen in de ban van mijn vrouwe:
Ik zie de heide al in groene kleur staan!
Daarheen zullen wij allen gaan om de Zomertijd te ontvangen!
De dans zal ik beginnen, als jullie geen bezwaar hebben!

CB 137a: De Meidans
Het korte gezelschapslied CB 137 beschrijft in de eerste strofe het lieflijke lentelandschap en roept in de tweede strofe de jongens op om welgemoed naar buiten te gaan en daar van de bloemen en de meisjes te genieten. Het Latijnse lied is waarschijnlijk gecomponeerd naar model van de Duitse strofe, een Meilied waarin een jongeman zijn geliefde uitnodigt tot de reidans op de bloeiende heide.[565]
Springer wir den reygen nu vrowe min
vrovn uns gegen den meigen uns chumet sin schin
der winder der heiden tet senediv not der ist nu çergangen
si ist wunnechlich bevangen von bluomen rot
Laten we de reidans dansen, nu vrouwe mijn,
en ons verheugen over de Mei, nu zijn glans tot ons komt!
De Winter deed de heide leed door verlangen; hij is nu verdwenen,
zij echter is lieflijk overdekt met rode bloemen.

Meidans en de 'Meibruid'

Kenmerkend voor de 'Duitse verzameling' liefdesliederen is hun gezelschapskarakter, veelal refrein- en dansliederen met afwisselend solo- en samenzang, en hun situering in de openlucht en in het voorjaar. In de Lente begint de periode van de buitenactiviteiten en van de hofmakerij tussen jeugdige geliefden bij de dans en het spel op de 'speelweide'. In een aantal van deze in het Duitse taalgebied ontstane gezelschapsliederen lijkt een toespeling verwerkt te zijn naar het Meifeest met de zogenoemde *Mailehen* ('Meileen'), een volksgebruik om voor het zomerseizoen een vaste (dans)partner te kiezen: de 'jaarvriend(in)'.[566]

CB 80: De 'jaardienst'
Dit gezelschapslied, dat in de eerste sectie van de afdeling is opgenomen, werd vermoedelijk samengevoegd uit twee zelfstandige dansliederen met hetzelfde thema: de relatie tussen de vernieuwing van de natuur in de Lente en het opkomende liefdesgevoel bij de jeugd.[567] Het eerste lied,

[565]CB 137: Latijns lied van 2 strofen, met Duitse strofe. Vollmann dateert beide delen in de 13e eeuw. Voor de Latijnse tekst, zie boven: slot van Lente . Cf. CB I.2; CB Bernt 1974; CB Vollmann.
[566]Toespelingen op dit gebruik: CB 80, 136, 149, 167a, 168. Naar: Vollmann 1987, bij CB 80; Bernt 1974, bij CB 168 en 149.
[567]CB 80: Sequens met refrein; ws zijn twee verschillend gebouwde strofenliederen tot een nieuw Sequens-achtig geheel samengevoegd: 1ab en 2ab; unicum, fol. 34v; schrift h^2, rubricatie h^1; str.1a en refrein geneumeerd (n^3); Vollmann dateert de liederen in de 13e eeuw en neemt een ontstaan in Duits gebied aan, in ieder geval voor

Estivali gaudio (1ab), bezingt hoe door de 'zomerse vreugde' het 'koor der jongens' tot liefde en Venusdienst wordt opgewekt. In het tweede deel, *In calore vivido* (2ab), vieren de meisjes het Venusfeest en wordt verwezen naar de 'jaardienst' (*Mailehen*). Het lange refrein 'verbindt' hen beiden tot een gelukkig lentepaar.

2b.*ANnorum*[568] *officiis hec arrident tempora*
geminatis sociis restaurantur federa
festa colit Veneris puellaris curia
propinat Amor teneris amaris miscens dulcia
Dit jaargetijde nodigt uit tot de 'jaardienst';
De verbonden tussen de paren van het gezelschap worden vernieuwd?
Het hof van de meisjes viert het feest van Venus;
Amor geeft de jeugd zijn bitter-zoete mengsel te drinken

REFL.Quanta sunt gaudia amanti et amato
sine fellis macula dilecte sociato!
iam revernant omnia nobis delectabilia hyemps eradicatur
Refr.Hoe groot zijn de vreugden voor wie mint en bemind wordt;
die zonder enig spoor van bitterheid verbonden is met zijn geliefde!
Nu komt alles wat ons pleziert weer tot bloei: de Winter is uitgebannen.

CB 149: Waar blijft mijn vriend?

Dit tweetalige klaaglied van een meisje bestaat uit een Latijnse en een Duitse strofe met dezelfde inhoud, en een gemengd refrein dat het thema van de liefdesklacht samenvat: Het is weer Lente, maar ik mis mijn vriend. Haar voormalige vriend (*amicus, geselle*) is weggegaan; wie zal nu haar geliefde zijn? Het lied kan betrekking hebben op de 'meileen' en de danspartner van het vorige seizoen.[569]

1.*FLORET Silva nobilis floribus et foliis*
ubi est antiquus meus amicus
hinc equitavit eia quis me amabit
Heerlijk tooit het woud zich met bloemen en bladeren.
Waar is mijn oude vriend gebleven?
Hij is weggereden van hier! Ach, wie zal me nu beminnen?

REFL.Floret silva undique nah mime gesellen ist mir we
Refr.Het woud bloeit overal; ik mis mijn vriend!

2.*Gruonet der walt allenthalben wa ist min geselle alsen lange*
der ist geriten hinnen owi wer sol mich minnen
Het woud wordt overal groen; waar is mijn vriend voor zo lang?
Die is weggereden! Oh wee, wie zal mij nu beminnen?

CB 180: Een minnekrans

Het Latijnse strofenlied CB 180 werd tot danslied omgevormd door de invoeging van een Duits refrein, dat vermoedelijk is ontleend aan een bestaand Duits danslied en geen inhoudelijke relatie heeft met de Latijnse tekst (een briefgedicht). Het dansrefrein klinkt als volgt:

---

het tweede lied (2ab) vanwege de verwijzing naar het gebruik van de *Mailehen*. Cf. CB I.2 (Schumann) 1941; CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987; CB Walsh 1993, nr 20. Zie boven: Lente.

[568]Tekstversie CB en Vollmann; Schumann (CB I.2), Bernt, Walsh: *Amorum*.

[569]CB 149: unicum; het gedicht stamt in deze vorm uit de 12e/13e eeuw, maar over de volgorde van compositie bestaat onenigheid; Vollmann is van mening dat de Latijnse strofe ouder is (na 1150) en dateert de Duitse strofe in de 13e eeuw, terwijl Sayce (1982, 239 f.) meent dat de Duitse strofe oorspronkelijk is en de rest latere toevoeging; Beatie (1967, 22 f.) beschouwt de drie delen van het lied (twee strofen en refrein) als het werk van een enkele tweetalige auteur op grond van de 'macaronic context of this codex'; cf. Edwards 2000 (CB-essays) 65.

Mandaliet mandaliet min geselle chovmet niet
Deze herhaalde uitroep van een meisje is verklaard als Mandalied ofwel 'vreugdelied', gevolgd door: 'mijn vriend komt niet' of 'mijn vriend treurt (kommert) niet'.[570]
De twee toegevoegde Duitse strofen, met een eigen refrein, bouwen de inhoud van het oudere dansrefrein verder uit en vormen een afgerond geheel: een jubellied van een meisje, dat haar vriendinnen en haar geliefde oproept tot deelname aan het lentefeest. Het begin herinnert aan CB 178a: Laten we samen de heide opgaan! De meisjes gaan veldbloemen plukken om een minnekrans te vlechten voor hun dans- en liefdesgezel.
180a.*Ich wil truren varen lan vf die heide sul wir gan*
vil liebe gespilen min da seh wir der blumen schin
REFL.Ich sage dir ih sage dir min geselle chum mit mir
Ik wil het treuren laten varen; op de heide zullen we gaan,
mijn lieve speelvriendinnen, daar zien we de glans van de bloemen.
REFR.Ik zeg jou, ik zeg jou mijn gezel, kom met mij mee!

Suoziv minne raine min mache mir ein chrenzelin
daz sol tragen ein stolzer man der wol wiben dienen chan
REFL.Ich sage dir ih sage dir min geselle chum mit mir
Zoete minne, reine minne maak mij een bloemenkrans!
die zal dragen een trotse man, die goed vrouwen dienen kan!
REFR.Ik zeg jou, ik zeg jou mijn gezel, kom met mij mee!

CB 168: Mijn 'jaarvriendin'
De voorzanger van danslied CB 168 prijst het door hem uitgekozen meisje als de mooiste van allemaal: *pulchrior et aptior in mundo non est ea*; er is geen mooiere en geschiktere op de wereld dan zij (zie boven). Zij vormen een danspaar in het nieuwe jaar en de verliefde jongeman bejubelt zijn vriendin (*hospitalis mea*) in alle toonaarden. Zij is niet alleen mooi, maar ook kuis, verrukkelijk en beminnelijk (*pudica, delectabilis, amabilis*).[571]
De eerste strofe opent als volgt: *ANNO Novali mea sospes sit et gaudeat arrideat ...*; Zij die in het nieuwe jaar de mijne is, laat haar geluk en plezier hebben en mij toelachen ... De aanhef, *Anno novali mea*, werd door Schumann (CB I.2) geëmendeerd tot *Annualis mea*, mijn 'Meibruid'. Maar inhoudelijk is hetzelfde bedoeld: mijn danspartner en 'jaarvriendin'.

CB 167a: Meisjesdans
Ook de voorafgaande Duitse strofe CB 167a zinspeelt op dansende meisjes (*megede*), die al of niet besluiten een partner (*man*) voor de zomer kiezen.[572] Hier beginnen de meisjes samen een rondedans en verklaren dat zij liever zonder man willen blijven: om de jongens uit te dagen? Of zijn het juist de jongens die de meisjes plagend aansporen een (dans)vriend voor het nieuwe seizoen te kiezen?
Swaz hie gat umbe daz sint allez megede
die wellent an man allen disen sumer gan
Wat hier in de ronde draait, dat zijn allemaal meisjes;
die willen deze hele zomer lang zonder man gaan!

[570]CB 180: Latijns liefdeslied met Duits refrein en 2 Duitse slotstrofen met refrein; thema van Duitse delen: 'lentedans'. Vollmann dateert het Latijnse briefgedicht in de eerste helft van de 12e eeuw, terwijl ook het later ingevoegde Duitse refrein zeer oude, nog niet door de Minnesang beïnvloede kenmerken vertoont. Het Duitse danslied met refrein CB 180a bouwt het thema van het refrein verder uit en is waarschijnlijk in de 13e eeuw ontstaan. Latijnse deel: zie boven: Een liefdesbrief in liedvorm. Interpretatie refrein: CB I.2 (Schumann) 1941: *cho^{v}met* niet bedoeld als 'komt' (*chumet*), maar als 'jammert/klaagt' (*chûmet*); zo ook Vollmann 1987: 'treurt niet' (met lit.); cf. CB Bernt 1974: refrein niet vertaald; Edwards 2000, 64 f.: 'is not coming'.
[571]CB 168: zie boven: meisje als bloem; zie onder: vijf stadia van de liefde (*Hebet sidus*-groep). .
[572]CB 167a: unicum; cf. Dronke 1968 (*Love-Lyric*) 302 f.; CB Vollmann; CB Bernt 1974, 1992; Edwards 2000, 63.

CB 172a: Een mannelijke versierder
De Duitse strofe CB 172a bevat een soort tegenverklaring van een mannelijke ijdeltuit, die juist hevig naar de zomer verlangt om met zijn opgedofte uiterlijk indruk te maken op vrouwelijke bewonderaars en zo de mooiste te kunnen versieren (r.5):
chome mir div sumerzit/ so wolde ich prisen minen lip/ umbe ein vil harte schoeniz wip
Kwam voor mij maar de zomertijd, dan zou ik mezelf opsieren, omwille van een wonderschone vrouw.[573]
Deze 'praalhans' doet denken aan de fraai uitgedoste jonge minnaar van de afbeelding en de 'versierder' van het bijbehorende gedicht, die zichzelf lovend aanprijst bij zijn mooie meisje. Ook in andere opzichten sluiten de verzen van CB 186 aan bij de dansliederen over de verliefde jeugd in de lentetijd.

Bloemen als teken van liefde: quia flos designat amorem
Behalve in gedicht CB 186 worden ook in sommige lenteliederen bloemen en liefde direct met elkaar in verband gebracht. Zo benoemt het eerste lied van het 'Liefdes-katern', **CB 161** naast de Lenteminiatuur, de bloemen tot bodes van de liefde: *Flores amoriferi*. Volgens de tekst van **CB 85/159** worden de meisjes verliefd wanneer de lelies gaan bloeien. In **CB 173** vergelijkt de dichter zijn hart met een bloem: *Revirescit et florescit cor meum a gaudio*; Mijn hart ontluikt en bloeit op door de (lente)vreugde. Dezelfde bloementaal wordt in danslied **CB 96** gebruikt voor de jeugd (*iuventus*), die in de Lentetijd groeit, bloeit en juicht: *vireat, floreat, gaudeat*. In het refrein van **CB 179** is het de zanger zelf die geheel in bloei staat: *totus floreo!*
In **CB 180a** vlechten de meisjes van veldbloemen een minnekrans voor hun vriend, een 'trotse man' die hen goed dienen kan. Vanuit mannelijk perspectief heeft 'bloemen plukken' vaak een meer erotische lading, zoals in de tweede strofe van lentelied **CB 137**, die de jongens (*iuvenes*) oproept blijgezind de meisjes (*virgines*) uit te nodigen met hen mee te gaan naar de bloemenweiden: om daar bloemen te plukken en zich aan hun geuren te laven; *ut flores accipiant et se per odores reficiant*. De door de jongens te plukken *flores* met hun verkwikkende geuren (*odores*) lijken een schalkse verwijzing naar het begeerde liefdesspel met de meisjes op de 'speelweide'.

Het Liefdespaar van CB 186: een lentepaar
Evenals de minnaars uit de liedteksten is de jongeman van gedicht CB 186 hevig verliefd geworden op zijn Bloem vanwege haar stralende schoonheid. Hij verklaart haar zijn liefde en biedt haar ten teken daarvan een bloem (tevens zijn gedicht en zichzelf) aan, met het verzoek zijn geschenk te aanvaarden. De keuze van de naam van de bloemengodin, Flora, voor de geliefde alsmede het aanbieden van bloemen wijzen erop dat deze ontmoeting in de Lente plaatsvindt, wellicht tijdens de festiviteiten van de bloeimaand Mei.
In het slotgedicht vraagt de minnaar het meisje via de bloemenmetafoor om zijn liefdesaanbod met al haar zintuigen op te nemen en daarna te beantwoorden: door hem toe te lachen en hem te belonen met een kus van haar rozerode mond. Dit gedicht houdt op bij de te verwerven kussen, maar in andere teksten gaan de minnaars stappen verder op het liefdespad.

4. De vijf stadia van het liefdesproces: *Quinque lineae amoris*

Volgens de middeleeuwse liefdestraditie verloopt de lichamelijke toenadering tussen twee geliefden in vijf stappen: van de eerste aanblik via gesprek, aanraking en kussen tot aan de 'daad'.[574] Het motief van de vijf treden of lijnen (*gradus/lineae*) van het liefdesproces is van antieke oorsprong. De afzonderlijke elementen zijn al te vinden bij Terentius en Ovidius. In zijn schematische vorm gaat de

[573]CB 172a: unicum; interpretatie: naar Edwards 2000, 63 f. en CB Bernt 1974, 1992; cf. CB Vollmann: dan zou ik me gelukkig prijzen, omwille ...
[574]Cf. Helm 1941; Dronke 1959, 167-9; Friedman 1965; Curtius 1973[8], 501 f.; Dronke 1968 (*Love-Lyric*) 488 f.; Walsh 1971 (*Courtly love*) 19; CB Walsh 1993, 45; Schnell 1985 (*Causa amoris*) 26 f.; CB Bernt 1974, 850 f.; CB Vollmann 1987, 1031 (bij CB 72); CB Bernt 1992, 318 (bij CB 88); Orbán 2006.

topos echter terug op de commentaren van laat-antieke grammatici als Aelius Donatus (4e eeuw)[575]: *Quinque lineae perfectae sunt ad amorem: prima visus, secunda alloquii, tertia tactus, quarta osculi, quinta coitus*; Er zijn vijf lijnen waarlangs de liefde verloopt: de eerste van het zien, de tweede van het spreken, de derde van het aanraken, de vierde van het kussen, de vijfde van de paring.
In de middeleeuwse literatuur vond het schema van de 'vijf liefdesstadia' een wijde verbreiding. De opsomming werd in diverse varianten opgenomen in spreuken-verzamelingen en tractaten van uiteenlopende aard. Andreas Capellanus hanteert in zijn 'minne-tractaat' *De amore* een (meer hoofse?) vierdelige versie.[576] Kennis van het vijfdelige liefdesschema behoorde ook tot de leerstof van de scholen. Daartoe werd de opsomming in een gemakkelijk te onthouden versvorm (hexameter) gegoten: *Visus et alloquium, contactus et oscula, factum*. Waarschijnlijk diende het memoriseren van de vijf stadia als hulpmiddel bij het zelf componeren van gedichten door de studenten.[577]
Via het onderricht in de *artes* kon de schoolwijsheid weer omgevormd worden tot poëzie in de Latijnse liefdesliederen, waarin naar voorbeeld van Ovidius de erotiek, de verleiding en het lichamelijk genot bezongen worden. De wereldlijke Latijnse liefdeslyriek verheerlijkt met behulp van deze topos een liefdesrelatie, die (vanuit mannelijk oogpunt) haar hoogste geluk vindt in de seksuele vereniging. Het alom bekende liefdesschema wordt in de liedkunst meestal niet letterlijk geciteerd, maar opgeroepen via speelse verwijzingen.

De Carmina Burana: stappen op het liefdespad

Het volbrengen van de 'liefdesdienst' begint met de eerste toenadering: het zien en aanspreken van de geliefde. Dit aarzelende begin van de liefdesrelatie is treffend in beeld gebracht op de miniatuur van het Liefdespaar.

CB 144: de eerste twee stappen
De eerste twee stappen op het liefdespad, maar ook de verder gaande verlangens van de minnaar, worden kort maar krachtig verwoord in de derde strofe van lentelied CB 144.[578] In de vrolijke lentetijd lokt Amor de jongens naar buiten, naar de bloemen en de meisjes. De slotstrofe roept alle jongemannen op om toe te treden tot de 'krijgsdienst' van Venus (*militia Veneris*) en stap voor stap de liefdesvreugden te veroveren:
3,3*visus et colloquia spes amorque trahant nos ad gaudia*
Mogen aanblik en gesprek, hoop en liefde ons naar de vreugden voeren!

Leerzame verzen: pas op voor de aanraking!

[575]Terentius (c.195/90-159 v.Chr.), *Eunuchus* 638-41; commentaar van Donatus (IV,2,12) op passage *CERTE EXTREMA LINEA [Amare]*. Ovidius (43 v.-17 n.Chr.), *Metamorphoses* 10,342-4; *Ars amatoria* 1,482: Ovidius vermeldt hier het bestaan van de liefdesstadia, maar benoemt ze niet; Mattheus van Vendôme haalt deze passage aan ter illustratie van het belang van een logische opeenvolging bij de weergave van het menselijk handelen (*gradus actionis*): *PER NUMEROS VENIUNT ISTA GRADUSQUE SUOS*: *Verbi gratia, in actuali amoris exercitio praecedit intuitus, sequitur concupiscentia, accessus, colloquium, blandimentum, ad ultimum votiva duorum congressio*; Bijvoorbeeld, aan het feitelijke bedrijven van de liefde gaat het aanschouwen vooraf, dan volgt begeerte, toenadering, gesprek, liefkozing, tenslotte de vervulde vereniging van beiden. *Ars versificatoria* IV,13: Faral 1958 (1924) 183. Zie Helm 1941, 236-9; Friedman 1965, 170-2, ook voor varianten in andere commentaren. Voor citaten uit Terentius, Ovidius (Met.) en Donatus, zie ook Orbán 2006, n.11.
[576]I,6A,60: het bieden van hoop, het geven van een kus, het genot van een omarming, de overgave van de gehele persoon; met advies aan alle minnaars (*omni amanti*) over de juiste wijze van benadering, begroeting (*salutatio*) en het openen van het gesprek. Walsh 56 f. Cf. Helm 1941, 243 f.; Walsh 1971, 15-20.
[577]Vgl. een 12e-eeuws school-commentaar op Ovidius, *Epistulae heroidum* 4,88: *NUMERI*, afkomstig uit het Beierse klooster Tegernsee; München BSB Clm 29208(19: fragment (bifolium) en hs Clm 19475, fol. 16-31: 2 versies. Slechts een van de drie versies van dit commentaar geeft de opsomming in versvorm geheel uitgeschreven weer, de andere twee volstaan met een drastisch afgekorte versie of een verwijzing naar de *quinque linee amoris*, een indicatie voor de algemene bekendheid van dit vers. Zie: Hexter 1986, 183, 244; cf. Friedman 1965, 172: *Scholia in Horatium* IV,24.
[578]Zie boven: jeugd en lentevreugde. Vgl. CB 150,2-3: militia Veneris; zie onder.

In spreukvorm is het motief in tal van verzamelingen te vinden, in diverse formuleringen. Zo bevat een 13e-eeuws grammatica-handschrift uit het Beierse Premonstratenzerklooster Schäftlarn (Clm 17210) een versie waarbij de spreuk is uitgebreid met verzen die retorische variaties op het thema vormen.[579] In de uitwerking wordt het kussen overgeslagen en volgt op het aankijken eerst de glimlach en dan de vertrouwelijke omgang met elkaar, in plaats van het gesprek. Het gedicht waarschuwt vooral tegen het derde of middelste stadium (*tactus*), dat het keerpunt vormt op het liefdespad. Als de stap van de aanraking eenmaal is gezet, zal de voltrekking van de daad (*actus*) onherroepelijk volgen.[580]
Visus et alloquium tactus post oscula factum
Ni fugias tactus vix evitabitur actus:
Post visum risum post risum transit in usum
Post usum tactus post tactum transit in actus
Zien en aanspreken, aanraken, op de kussen volgt dan de daad.
Als je de aanraking niet ontvlucht, zal de daad nauwelijks te vermijden zijn:
Op de blik volgt de glimlach; het toelachen gaat over in de omgang;
Op de omgang volgt de aanraking; het aanraken gaat over in de daad.

Spreuk CB 63a: *Ni fugias tactus ...*
een latere toevoeging bij Hercules-gedicht CB 63

De tweede versregel van bovenstaand gedicht komt ook zelfstandig voor, onder andere als toegevoegde spreuk CB 63a in de Carmina Burana. Corrector k^1 heeft dit vers in de vroege 14e eeuw geschreven op de onderrand van fol. 24r, in aansluiting op de liedtekst op deze bladzijde: het mythologisch gedicht *Olim sudor Herculis* van Petrus van Blois (CB 63), met als thema: afwijzing van de liefde. De onoverwinnelijke held Hercules betoonde zich een krachteloze zwakkeling tegenover de vrouwelijke verleiding, blameerde daarmee zijn verdiensten en vond daardoor zelfs de dood;[581] in de woorden van het refrein: *Amor fame meritum deflorat...*; Liefde doet faam en verdienste teniet ... Steeds worden zijn heldendaden gecontrasteerd met zijn zwakte voor het vrouwelijk schoon. De dichter ziet zichzelf als een nieuwe 'Hercules op de tweesprong', die besluit de 'weg van de deugd' (*via virtutis*) te volgen en aan de liefdesgreep van Venus te ontsnappen: *ut superem hanc fugio*; om haar te verslaan ontvlucht ik haar. De vlucht is immers het enige wapen om haar te overwinnen: *dum fugitur fugatur*; ze wordt doordat men vlucht op de vlucht gejaagd. Deze slotregels van strofe 4a, die onderaan fol. 24r staan, hebben de latere corrector van de tekst ertoe geïnspireerd het vers CB 63a hier in de ondermarge toe te voegen, bij wijze van randglos of commentaar. Op het woordspel met *fugio* (vluchten) sluit de spreuk nu aan met: *Ny fugias tactus, vix evitabitur actus*; Als je niet vlucht voor de aanraking, dan volgt onvermijdelijk de geslachtsdaad. De samenstellers van de Codex Buranus zelf kozen een klassiek

[579]Schäftlarn-hs: met grammaticale teksten en uittreksels van klassieke auteurs; München BSB Clm 17210, fol. 40v; de beginspreuk (*5 lineae*) komt al voor in oude glossen bij Justinianus' *Digesta* 48,5,23; naar Dronke 1968 (*Love Lyric*) 488 f. In een andere versie zijn de twee versregels beginnend met *Post..*, uitgebreid met een derde, refererend aan het gevolg van de 'daad': *Post actum factum iam factum poenitet actum*; Op de daad volgt het feit (het gemaakte); laat het feit al de daad bestraffen ; naar Helm 1941, 245 f. Voor dit laatste, vgl. CB 126: de klacht van een zwanger meisje (2. *Huc usque me miseram*), voorafgegaan door een lentestrofe met refrein (over de liefdesvreugden: *Eya qualia sunt amoris gaudia*), die in cynisch contrast staat tot de treurige 'toestand' van het meisje als gevolg van de liefde; ze lijdt onder de schande en het gemis van haar vriend (*amicus*) die voor haar vaders woede naar Frankrijk is gevlucht; cf. CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1976, nr 15 en 1993, nr 41.
[580]Zie ook Orbán 2006, 258, n.15
[581]Zie de Hercules-passages bij Ovidius: *Heroides* 9 (vgl. CB 104a: 9,31 f.) en *Metamorphoses* 9,136 ff. (182 ff.: zijn heldendaden). Als zijn vrouw Deianira geruchten verneemt over ontrouw van Hercules met Iole stuurt zij hem om zijn liefde terug te winnen het bebloede kleed van de centaur Nessus, die hij omwille van haar had gedood; het bloed blijkt echter vergiftigd en daarmee veroorzaakt de jaloerse echtgenote ongewild de dood van de held: het kleed wordt Hercules' doodskleed. Cf. CB Walsh 1993, nr 6; CB Vollmann 1987.

gedicht om dit lied te begeleiden. Versus CB 64, getiteld '*De XII virtutibus HERCULIS*', is een leerdicht van Ausonius, dat de heldendaden van Hercules in 12 verzen samenvat.[582]

De vijf stadia bij Petrus van Blois

Naar het oordeel van Walsh vormen de zeven liefdesliederen van Petrus van Blois in zekere zin een samenhangende cyclus, doordat de dichter zich vooral liet inspireren door de *Amores* van Ovidius en als diens middeleeuwse navolger de verschillende aspecten van de liefde wilde belichten. De gedichten CB 63 en 108 behandelen de strijd in de geest van de dichter tussen de liefde (*amor*) en de rede (*ratio*), en zijn in uitkomst elkaars tegenhanger: in het eerste gedicht wint het verstand en in het tweede de liefde. Als de ik-figuur in CB 108 besloten heeft zich niet aan de studie te wijden maar de weg van Venus te volgen, dan geeft het gedichten-paar CB 67 en 69 de eerste stappen op het liefdespad weer. Deze twee gedichten bevatten een 'zedige' beschrijving van de schoonheid van de geliefde, die zich concentreert op het gezicht en de mond, waarbij de aanbidder vooral smacht naar zoete kussen. In gedicht CB 83 gaat de dichter een stap verder en wordt het naakte lichaam van de mooie Flora aangeraakt. In CB 72 en 84 neemt de minnaar op verschillende wijze de laatste stap op het liefdespad, de 'totale verovering' van het meisje, na haar aanvankelijke weigering. Na zo op methodische wijze alle stadia van de 'liefdes-ontmoeting' doorlopen te hebben, laat de dichter zijn personage in CB 63 verkondigen dat hij besloten heeft te stoppen met het liefdesspel. Daarmee is de cyclus rond, al kan de wankele innerlijke balans altijd weer doorslaan naar de liefde, als de verlokkingen van Venus niet worden vermeden.[583]

CB 72: Grates ago Veneri - Ik zeg Venus dank

De dichter brengt dank aan Venus voor de liefdesoverwinning die hij op zijn vriendin, *Coronis*, heeft behaald.[584] Zijn liefdesdienst aan haar bleef lange tijd zonder beloning: het meisje was tot het vierde stadium gegaan, maar de vijfde en laatste stap had zij hem steeds geweigerd. Petrus van Blois citeert hier de *quinque lineae amoris*:

2a.*Risu, colloquio contactu, basio*
frui virgo dederat sed aberat
linea posterior et melior amori
quam nisi transiero de cetero
sunt que dantur alia materia furori
Het genot van haar lach, gesprek, aanraking en kus
had het meisje mij geschonken, maar er ontbrak nog
de laatste en beste grenslijn van de liefde.
Als ik die niet overschrijden kan, vormt wat mij verder
aan andere beloningen gegeven werd, slechts voeding voor mijn razende hartstocht.

Liefdeslied CB 153 en Amor-verzen CB 154

In aansluiting op een strofe over de liefdesgod Amor als *puer pharetratus* (het knaapje met de pijlkoker) in liefdeslied CB 153 (strofe 3) volgen de Amor-verzen CB 154, die openen met dit beeld van Amor. Dit didactische gedicht geeft een beschrijving van de liefdesgod en verklaart zijn kenmerken en attributen. Een tweede verbinding tussen beide teksten vormt de verwijzing naar de *quinque lineae amoris*, in de slotstrofe van het lied en in de slotverzen van het gedicht.

Lied **CB 153** opent met een lente-beschrijving: de wereld vernieuwt zich, de natuur straalt in schoonheid, op de geurige bloemenweiden spelen mooie meisjes (*Ludunt super gramina virgines decore*), uit wier zoete monden nieuwe liederen weerklinken, in harmonie met de jubelende

[582]Spreuk CB 63a: o.a. ook in hs Bern 211, fol. 145^{v}; Walther *Proverbia* nr 16595. CB 63: fol. 23^{v}-24^{v}; zie boven: Petrus van Blois, hierheen? ; in het Vaticaanse hs draagt het gedicht de titel '*de gestis herculis*'. Versus CB 64: Ausonius ('395), *Eclogen* 25. Cf. CB I.2 (Schumann) 1941; CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987; Lenzen 1973, 63-5.

[583]Walsh 1993 (*CB Love Lyrics*) xvii-xix.

[584]CB 72,2a: vgl. de lezing van het gedicht in de Arundel-verzameling (10,13-15): *visu* (aanblik) i.p.v. *risu* (lach: CB); beide komen voor als eerste stap; zie Orbán 2006, 256 f., n.9; cf. CB I.2; CB Vollmann. Zie onder: de vijfde stap.

vogelzang. Zo heeft Amor het hart van de jongeman verstrikt, aan zich onderworpen en met zijn liefdespijlen verwond. Hij werd verliefd op een meisje, heeft haar trouw beloofd en zich geheel aan de liefde overgegeven. In zijn liefdesrelatie heeft hij de vierde *linea amoris*, het kussen, bereikt.[585]
4,5*rei tam suavi totum me dicavi*
quam dulcia sunt basia puelle iam gustavi
nec cinamum et balsamum esset tam dulce favi[586]
Aan deze zo heerlijke onderneming heb ik me totaal gewijd.
Hoe zoet de kussen van het meisje zijn, heb ik al geproefd:
kaneel noch balsem kan zo honingzoet zijn!

Het Amor-gedicht **CB 154** eindigt met de allegorische uitleg van Amors liefdespijl met een vijfvoudige punt, die verwijst naar de vijf *modi* waarlangs een liefdesrelatie tot stand komt. In de tekstversie van de Carmina Burana, die uit acht versregels bestaat, is de uitleg hier onvolledig. De opsomming van de liefdesstadia houdt, geheel in overeenstemming met lied CB 153, op bij de vierde stap van het kussen.[587]
6.*Mittit pentagoras (pentagonas?) nervo stridente sagittas*
Quod sunt quinque modi quibus associamur amori
Visus colloquium tactus compar labiorum
Hij schiet vanaf de trillende boogpees vijfpuntige pijlen af,
omdat er vijf stadia zijn in onze liefdesomgang:
De aanblik, het gesprek, de aanraking, het samenzijn van de lippen.

Het Amor-gedicht is wel compleet overgeleverd in een eveneens uit Schäftlarn afkomstig literair verzamelhandschrift (Clm 17142), dat bekend is vanwege de 'Regensburgse liefdesverzen' die erin zijn opgenomen. Het betreft een wat later afschrift van een vroeg-12^{e}-eeuwse schoolverzameling uit een Regensburgs vrouwenstift.[588] Hier vinden we de in de Codex Buranus ontbrekende slotverzen, waarin het kussen stilzwijgend overgaat in de vijfde modus, de liefdesvereniging.[589]
Nectaris alterni permixtio commoda fini
In lecto quintum tacite Venus exprimit actum
Het is de vermenging van wederzijdse nectar - ter voorbereiding op het einddoel.
In bed brengt als vijfde Venus zonder woorden de daad tot uitdrukking.

[585]CB 153: unicum, strofenlai in 4 strofen, waarvan de eerste met neumen (n^{3}). Het lied staat binnen de 'Duitse' verzameling (bij de Lenteliederen, op fol. 61^{v}-62^{r}), en heeft een toegevoegde Duitse strofe, maar past volgens Vollmann formeel en inhoudelijk beter in de oudere 'Franse' verzameling. Volgens Lipphardt is het Latijnse lied rond 1130 gedicht, mogelijk door Hilarius van Orléans. Melodie: strofenvorm en neumen vertonen gelijkenis met de (tweestemmige) St.Martial-conductus *Fulget dies celebris*, in het uit St.Martial in Limoges afkomstige hs Parijs BnF lat.3719: Spanke 1943 en Lipphardt 1955 (*Weisen*) 125 f., 135 ff.; CB Korth 1979, 118-21, 196 f.; CB Russell/Pickett 1978, 48 f. Cf. CB I.2; Knapp 1994, 414-6; CB Vollmann: hier een drukfout: op de plaats van CB 153,4,7 staat CB 154,8 afgedrukt. Zie boven: Lente; macht van de Liefde
[586]Vgl. CB 169,5; zie onder: *Hebet sidus*-groep.
[587]Amor-gedicht CB 154: fol. 62^{rv}, titel '*Versus*'; leon. hexameters: 8 versregels (oorspr. 10). Walther, *Initia* nr 5574 (CB 154); varianten: nr 12352 (13^{e}-eeuws hs in München Clm 14482), nr 5818 (14^{e}-eeuws hs Florence Laur.Leop. 199). Nauw verwant zijn de gedichten *Pingitur ales amor* en *Est amor hic pictus*: W. Offermans, *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal etc. 1970 (Beihefte zum Mittellat. Jahrbuch 3), 126, 173 f. Cf. CB I.2; CB Vollmann 1987. Zie boven: Macht van de Liefde. dubbel? wat waar?
[588]München BSB Clm 17142, fol. 107^{rv}; bevat tevens Versus CB 66 over de vier zonnepaarden (fol. 91^{rv}). Cf. Dronke 1968, 221 ff., 422-47: 443, 565. *Ratisbona Sacra* 1989, nr 82 (N. Henkel).
[589]De volgorde van vers 9 en 10 is een correctie van Schumann; in het hs is de volgorde andersom (10,9): cf. Helm 1941, 240. Zie ook Orbán 2006, 259.

Liefdeslofzang CB 65 en Versus CB 66
Lied CB 65 is een lofzang op het zinnelijke liefdesgenot verhuld onder een mythologische dekmantel. Het gedicht opent met de namen van de vier zonnepaarden en de drie gratiën, die allegorisch uitgelegd worden. De paarden verwijzen naar de wisselende tijden en seizoenen, waarbinnen het liefdesgevoel van de minnaar constant blijft (str.2a). De gratiën staan voor de drie stadia van de liefdeswerving (str.2b): *Brevi spectata Basythea* ('de aantrekkelijke' kort aanschouwd) voor de liefde op het eerste gezicht; *Euriale tandem subrisit* (dat 'de glimlachende' mij eindelijk toelachte) voor de welwillende respons van de geliefde; *sola Euphrosine michi sit* (nu moet enkel 'de vasthoudende' nog met mij zijn) voor de hoop van de minnaar op het voortduren van de relatie. Versus CB 66 vormt een didactische appendix bij str.2a en geeft een verklaring van de namen der zonnepaarden. Dit leerdicht is ook overgeleverd in het bovengenoemde Schäftlarn-handschrift Clm 17142 (naar een Regensburgs model), dat tevens de Amor-verzen CB 154 bevat.[590]

Liefdesklacht CB 116: Dromen over het liefdesspel
De dichter van *Sic mea fata* vergelijkt zijn liefdesklacht met de zang van de stervende zwaan; hij kwijnt weg omdat zijn liefde onbeantwoord blijft. Hij zou zijn leven geven voor een enkele nacht met zijn beminde; met haar te slapen en haar te kussen is zijn hartewens.[591]
2.*Si me dignetur quam desidero felicitate Iovem suppero*
nocte cum illa si dormiero si sua labra semel suxero
[...]tanta si gaudia recepero
Als zij, die ik begeer, mij (haar liefde) waardig zou achten,
dan zou ik in mijn geluksgevoel Jupiter overtreffen.
Als ik 's nachts met haar zou mogen slapen,
als ik eenmaal haar lippen zou mogen zoenen,
[...]als ik zovele vreugden zou mogen ontvangen. tijden?

Zijn begeerte is opgewekt door haar uiterlijke charmes, waarover hij verder fantaseert. Het zijn vooral haar boezem en haar mond doen hem verlangen naar aanrakingen en kussen.
3.*Ubera cum animadverterem optavi manus ut involverem*
simplicibus mammis ut alluderem sic cogitando sensi Venerem
sedit in ore rosa cum pudore
pulsatus amore quod os lamberem
Hei lamberem hei lamberem haei lamberem
luxuriando per caracterem
Mocht ik haar boezem aanschouwen, dan zou ik die in mijn handen willen nemen,
om met haar gladde borsten te spelen.
Terwijl ik mij dit zo voorstelde, voelde ik begeerte opkomen.
Op haar gezicht bloosde een roos van schaamte;
Oh mocht ik door liefde opgewonden haar mond kussen,
Oh kussen, oh kussen, oh kussen,
en wellustig haar mijn zegel opdrukken.

[590]CB 65: unicum; cf. CB Vollmann. Zie onder: vijfde stap: militia Veneris.
[591]De liedgroep CB 116-121 is volgens Lipphardt (1955, 130-2) vermoedelijk rond 1150 onder invloed van Hilarius van Orléans in Parijse studentenkringen ontstaan. CB 116: strofenlied (3 strofen), fol. 82^{rv}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}. Het lied is met melodie overgeleverd in het hs Parijs BnF lat.3719, een 12^{e}-eeuws hs uit St.Martial in Limoges (dat ook CB 52 en CB 88a bevat), in een andere vorm: 2 strofen, die een regel langer zijn. Een reconstructie van de St.Martial-melodie geven Lipphardt 1955 (*Weisen*) 125 f., 130 f.; CB Korth 1979 (*Melodien*) 111 f., 195 f.; CB Russell/Pickett 1978, 41. Het lijkt erop dat de oorspronkelijke, 12^{e}-eeuwse St.Martial-versie van het lied in een latere fase van de overlevering is veranderd door een regel uit de strofen weg te laten en een derde strofe toe te voegen. Cf. CB I.2; CB I.3; Bernt 1974; Vollmann 1987; Dronke 1959. Voor het motief van de zwanezang, zie boven: Dido, bij CB 103.P. Dronke 1959, 'The Text of Carmina Burana 116', *Classica et Mediaevalia* 20 (1959) 159-69.

Het Buraanse lied CB 116 is een bewerking van een 12e-eeuwse liefdesklacht uit Frankrijk, die in dezelfde vorm ook voorkomt in een ander handschrift uit Benediktbeuern (Clm 4603). Dit grammaticale verzamelwerk bevat delen uit de 12e tot 14e eeuw. De sectie met dit lied dateert uit de 14e eeuw, waarbij het schrift en de orthografie volgens Bischoff wijzen op Italiaanse relaties.[592]
De liedtekst is omgeven door diverse leescitaten, waaronder een dubbelvers over de 'vijf stadia', dat goed aansluit bij de erotische inhoud van deze liefdesfantasie. De spreuk wordt hier gevolgd door een korte uitleg:
'Met deze vijf modi wordt de liefdesdienst volbracht'.
Visus et alloquium, contactus et oscula, factum
Istis quinque modis munus completur amoris

CB 88: 'Spelen' met Cecilia
De zanger van CB 88 verdedigt zijn 'kuise liefde' (*amor purus*) voor de jonge Cecilia. Het minnespel (*ludus*) met haar blijft beperkt tot speelse liefkozingen, passend bij hun jeugdige leeftijd. De liefdesrelatie heeft inmiddels het vierde stadium bereikt en de minnaar proeft het genot van haar honingzoete kussen (str.4). Tot slot herhaalt hij zijn beginverklaring als oproep aan het meisje (str.8): *ambo sumus teneri tenere ludamus*; Beiden zijn wij jong, laat ons daarom onschuldig spelen.[593]
1.*LUDO Cum Cecilia nichil timeatis*
sum quasi in custodia fragilis etatis
ne marcescant lilia sue castitatis
Ik speel met Cecilia, maar je hoeft niets te vrezen!
Ik ben als het ware de behoeder van haar prille leeftijd,
opdat de lelies van haar kuisheid niet verwelken.

2.*Tantum volo ludere tantum contemplari*
presens volo tangere[594] *tandem osculari*
quintum quod est agere noli suspicari
Ik wil alleen maar spelen, enkel haar aanschouwen,
bij haar zijn en haar aanraken, haar tenslotte kussen.
Van de vijfde stap, dat is de daad, moet je me niet verdenken!

---

[592]Parallel-overlevering CB 116: verz-hs uit Benediktbeuern (12e-14e eeuw); München BSB Clm 4603, fol. 177v. Bischoff (CB I.3): 14e-eeuws schrift wijst op Italiaanse relaties, o.a. zichtbaar in de laatste regel. Dronke 1968, 560: inhoud hs: werken van Aristoteles en Sallustius, grammaticale en retorische commentaren, verzen; 2 liefdesliederen: *Sic mea fata* (CB 116) en op fol. 135v (13e eeuw): *Propter frigus hiemale* (ed. p.390). Spreuk: zie Schumann (CB I.2); editie: Dronke 1959 (CB 116), 167 f.

[593]CB 88 en 88a: 2 strofenliederen van elk 8 strofen (vorm: drieregelige vagantenstrofe), tot een nieuw geheel samengevoegd (vgl. CB 60); fol. 37r-38r, schrift h2, rubricatie h1. De twee teksten zijn inhoudelijk elkaars tegengestelde ('kuise' tegenover 'onkuise' liefde), maar lopen thematisch ook in elkaar over: CB 88a begint waar CB 88 uitdrukkelijk ophoudt: bij de 'vijfde stap'. Elk van beide liederen in één ander hs overgeleverd: CB 88 in 13e-eeuws hs uit Frankrijk: Florence Laur.Edili 197 (F), bevat Statius *Thebaid*, gevolgd door 9 middeleeuwse liefdesgedichten; CB 88a in 12e-eeuws hs uit St.Martial in Limoges: Parijs BnF lat.3719 (P), bevat ook CB 52 en 116. Dit laatste is een liedboek met voornamelijk sequenties en conductus, in de 12e eeuw samengesteld en voltooid in 1210; str.1 van CB 88a voorzien van neumennotatie op lijnen, met rijke melismen; hieruit de melodie door Lipphardt 1955 (*Weisen*), 125 ff.; cf. CB Russell/Pickett 1978, 39. De tekstversies lopen sterk uiteen in strofen-aantal en volgorde: CB 88 heeft in F 10 strofen (waarvan 1 onecht) in een geheel andere volgorde, en een refrein, waarvan de beginregels al aan te treffen zijn in een gedicht dat c.1100 werd ingevoegd tussen penneproeven in het hs Parijs BnF lat.17901; CB 88a heeft in P 4 strofen. Lied CB 88 wordt gedateerd in de 12e eeuw, CB 88a door Lipphardt c.1130. Cf. CB I.2 (Schumann) 1941; Spanke 1943 (recensie); CB I.3 (Bischoff) 1970, 203; CB Bernt 1974, 1992; Lehmann 1963 (*Parodie*) 105-7; Dronke 1968 (*Love-Lyric*) 49; CB Walsh 1976, nr 10, 17; CB Walsh 1993, nr 26, 27.

[594]CB 88,2: vgl. tekstversie hs F, str.8: ... *id est contemplari/ presens loqui tangere* ...; dat wil zeggen: haar aanschouwen, in haar bijzijn spreken, haar aanraken, ...; zie Orbán 2006, 258.

CB 88 en 167: Het meisje is tot rijping gekomen

In lied **CB 88** is de aanbeden Cecilia nog te jong voor het bedrijven van de liefde. De minnaar moet afwachten tot de tijd en het meisje rijp zijn voor het nemen van de laatste liefdesstap. In CB 88 verkondigt de minnaar dat het huidige minnekozen met zijn meisje nog onschuldig is, maar hij ziet al uit naar toekomstige ontwikkelingen (str.3,2):
uvam sino crescere donec sit matura[595]
spes me facit vivere letum re ventura
Ik laat de druif groeien, tot ze rijp wordt.
Hoop doet me leven in vreugde over het vooruitzicht.

In **CB 167** verklaart de zanger dat het moment is aangebroken om tot actie over te gaan: het meisje is inmiddels volgroeid en dat heeft zijn begeerte aangewakkerd. De fase van onschuldig spelen is voorbij, het is nu tijd de daad bij het woord te voegen. Het gedicht is een thematische tegenhanger van CB 88 en ook de gebruikte beeldtaal vertoont opvallende gelijkenis.[596]
4.*Iam etas invaluit iam amor incaluit*
iam virgo maturuit iam tumescunt ubera
iam frustra complacuit nisi fiant cetera
Maar nu is haar leeftijd toegenomen en nu is de liefde ontvlamd;
Nu is het meisje volwassen geworden en nu zwellen haar borsten;
Dat zij mij beviel is nu onbevredigend, als de rest niet volgt.

5. *Ergo iunctis mentibus iungamur operibus*[597]
mellitis amplexibus fruamur cum gaudio
flos pre cunctis floribus colluctemur serio
Dus, laten wij, die al in de geest verbonden zijn, ons nu ook in de daad verenigen!
Laat ons met plezier genieten van honingzoete omhelzingen!
Bloem boven alle bloemen, laat ons serieus worstelen!

6. *Uvam dulcem premere mel de favo*[598] *sugere*
quid hoc sit exponere tibi virgo cupio
non verbo sed opere[599] *fiat exposicio*
De zoete druif persen, de honing uit de raat zuigen:
Wat dat betekent, meisje, wil ik je graag uitleggen.
Maar laat mijn uitleg er een zijn met de daad, niet met het woord!

5. De vijfde stap: *Felix coniunctio*

Het vijfde en laatste stadium van het liefdesproces, de *actus* of *coitus*, wordt in de liefdesliederen meestal niet rechtstreeks benoemd, zoals in de spreuken en verzen, maar indirect of beeldend

[595]Het beeld van de zoete, rijpe druif komt zowel uit het klassiek Latijn (Catullus 17,16; Ovidius, *Met.* 13,795) als uit de bijbel (Hooglied 7,8: je borsten zijn als druiventrossen); naar Walsh 1993, 191.
[596]CB 167: unicum, strofenlied van 6 strofen, eerste strofe met neumen (n^3). Waarschijnlijk zijn hier twee afzonderlijke gedichten, van dezelfde auteur, met elkaar verbonden: de stukken komen in vorm en stijl overeen, maar beschrijven een andere liefdessituatie: str.1 en 3: scheiding van de geliefde (mogelijk onvolledig); str.2,4,5,6: liefdeswerving. De overeenkomsten in thema en beeldtaal met CB 88 doen vermoeden dat CB 167 een werk van dezelfde auteur is of een directe navolging; de strofenvorm wijst op het Franse gebied (Abelard, troubadour-lyriek). Het gedicht is dus waarschijnlijk naar het model van CB 88 in Frankrijk ontstaan. Cf. CB I.2; Spanke 1943; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 56.
[597]In contrast met CB 78, waar de minnaar eenheid van hart (*cor unum*) en niet van lichaam (*corpus unum*) met zijn geliefde zegt na te streven.
[598]Vgl. CB 69,3 (Petrus van Blois); vgl. Psalm 18,11: *dulciora super mel et favum*; en te proeven zoeter dan honing, dan honing de raten ontvloeiend. Naar Walsh.
[599]Vgl. 1 Joh.3,18: *non diligamus verbo nec lingua, sed opere et veritate*; wij moeten niet liefhebben met het woord en de tong, maar met de daad en de waarheid. Naar Vollmann.

omschreven. Vooral in de lofzangen op de liefde waarmee de afdeling opent wordt het hoogtepunt van het lichamelijke genot bejubeld via de erotische beeldtaal uit de antieke mythologie of het bijbelse Hooglied. Ook wordt vaak schalks naar 'de daad' verwezen door het dubbelzinnig gebruik van vaktermen uit de grammatica, de oorlogvoering of het jachtbedrijf. Van typische schoolhumor getuigt bijvoorbeeld het korte erotische dansliedje **CB 183** over de kwestie: Wat gebeurt er wanneer een jongen met een meisje (*puer cum puellula*) samen zou zijn in een kamertje? De eerste strofe bevat de hypothesis (als...), de tweede de apodosis (dan...) van het in één onderbroken zin beschreven liefdesspel (*ludus*), verbonden door het jubelende refrein: *Felix coniunctio* ...; Gelukzalige verbintenis![600] De dichter van bovenstaand lied **CB 167** gebruikt meerdere metaforen voor de door hem verlangde *consummatio* van de liefde: behalve de natuurlijke beelden van het Hooglied (bloemen, druiven en honing) en termen ontleend aan Ovidius (*cetera*[601]) ook de voorstelling van de geslachtsvereniging als een worstelpartij.
In Ovidius' dagdroom *Amores* I,5 vallen de *amantes* na het liefdesspel uitgeput in slaap (*lassi requievimus ambo*). Het genot van de 'bijslaap' wordt ook in enkele Buraanse liederen bezongen (CB 62 en 68). Na de aangename 'liefdesuitwisselingen' (*post blanda Veneris commercia*) ontspant de vermoeide geest zich en sluiten de ogen zich vanzelf, aldus de dichter van de 'nocturne' **CB 62** (str.5).[602] Nog heerlijker dan het rusten na het liefdesspel is echter het weer ontwaken tot nieuw liefdesgenot: *hei quam felix transitus amoris ad soporem/ sed suavior regressus ad amorem*; Hei, hoe gelukzalig is de overgang van liefde naar slaap, maar zoeter nog is de terugkeer naar de liefde. In **CB 68** wordt de Lente met de liefde verbonden (str.5 en 6). Zoals de zoele lentewind de wolken verjaagt, zo verdwijnen de zorgen van de hoopvolle minnaar door de geurige adem van een tedere mond die hem kust. Zijn geluk is echter pas compleet door de liefdesvereniging (*unio*), voorgesteld als een nachtelijk duel waarbij nectar zich vermengt met honing; na deze zoete dronk worden de zinnen bedwelmd door de slaap.[603]

De liefde als strijd en krijgsdienst: *militia Veneris*

De dichter van **CB 68** spreekt over de geslachtsgemeenschap als een heilzaam liefdesduel: *congressio archani sit medica duelli*; het helende treffen van het geheime duel. In andere erotische gedichten wordt de paring aangeduid als een worsteling of tweekamp.[604] Zo stelt de zanger van CB 167 zijn beminde voor: *colluctemur serio*; laten wij serieus worstelen. In **CB 65** verhaalt een minnaar vol trots over het 'liefdesoffer' (*Venereum libamen*) van zijn meisje (str.3a), om te vervolgen: *devirginata tamen non horruit cum iteravit nature luctamen*; eenmaal ontmaagd echter, schrok zij er niet voor terug de worsteling der natuur weer op te nemen.
Vaker wordt de seksuele verleiding van de vrouw door de man weergegeven in termen uit de krijgsdienst en voorgesteld als een verovering: een bestorming van de liefdesburcht (*regia Diones*) en het openbreken van de poort der maagdelijkheid. De succesvolle minnaar van CB 65 had eerst Paris, de schaker van Helena, aangeroepen (str.3b): *Fautor sis Paris Veneris agonis*; Paris, wees mijn

[600]CB 183 situeert het liefdesspel in de beslotenheid van een (slaap)kamertje (*cellula*); vgl. CB 83 (Petrus van Blois: *in camera*) en het Parijse studentenlied CB 121. Voor de schoolhumor van de 'erotische grammatica', zie: CB 88a, str.7 (CB 88,15); CB 164, str.4 en 5: in de stijl van Petrus van Blois (van zijn hand?), zie boven. Cf. Curtius 1973[8], 416 (Engelse editie 1990[7], 414); Lehmann 1922, 75 ff., 152 ff.
[601]Ovidius, *Amores* 1,5 v.25: *cetera quis nescit?* Wie weet niet wat volgt? Dit werd een favoriete zinspreuk van 12e-eeuwse Latijnse liefdesdichters, als zij een arcadische fantasie-wereld wilden oproepen; bijv. Walter van Châtillon, *Declinante frigore*, str.7, in hs St.Omer 351, ed. K. Strecker, p. 29-31: met verdere parallellen, waaruit blijkt dat de uitdrukking *cetera* in 12e- en 13e-eeuwse liefdesverzen bijna een technische term wordt voor de *consummatio* van de liefde. Cf. Dronke 1984 (*Medieval Poet*) 259; Walsh 1992 (*Amor clericalis*) 198.
[602]CB 62: *Dum Diane vitrea*; veelbesproken meesterwerk over de zegeningen van de nacht, waarin een lyrische avondstemming wordt gecombineerd met geleerde kennis. Leich-vorm (descort), 8 ongelijke strofen; unicum. Cf. CB I.2 en I,3; Spanke 1943; Dronke 1968, 306-13; Dronke 1984, 272-8; Bernt 1974, 1992; Vollmann; Lenzen 1973, 92-4; CB Walsh 1976, nr 13 en 1993, nr 5; D.A. Traill, in *MLJb* 23 (1988) 143-51.
[603]CB 68: Leich-vorm: 6 ongelijke strofen; unicum. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 8.
[604]Vgl. CB 56,2: *Veneris gimnasia*: de worstelscholen van de liefde.

begunstiger in de liefdesstrijd! Daarna beschrijft hij zijn succesvolle inname als volgt: *nam intra seram militavi virginalis porte*; want ik vocht binnen de vergrendeling van de maagdelijke poort.[605]

Naar voorbeeld van Ovidius

De Latijnse dichters volgen ook hier weer trouw de lessen van Ovidius, naar eigen zeggen leraar in de liefde op bevel van Venus zelf.[606] De militaire metafoor voor de liefdesdienst is te vinden in zijn *Amores* 1,9: Iedere minnaar dient Venus als soldaat!

1*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido*
Verliefd zijn is in dienst zijn. Eros woont in een kazerne.

Dit gedicht is geheel gewijd aan de vergelijking tussen de soldaat, in dienst van Mars, en de minnaar, in dienst van Venus. Beiden zijn daadkrachtig en in de bloei van hun leven, beiden belegeren een 'vesting' en breken door de verdediging heen.[607]

19*ille graves urbes hic durae limen amicae*
obsidet; hic portas frangit at ille fores
Beiden belegeren: de één een zware burcht, die ander
haar dichte deur. Hij ramt een stadspoort, hij die deur.

Ook het uitgelaten studentenlied **CB 94** verbindt de *militia Veneris* uitdrukkelijk met de jeugdige leeftijd. Dit danslied heeft een deels Romaans (Italiaans) refrein.[608] De jonge 'Venus-ridders' worden opgeroepen tot de liefdesdienst:

2.*Militemus Veneri nos qui sumus teneri*
Veneris tentoria res est amatoria
REFL.Audi bela mia mille modos Veneris[609] *da hi zevaleria*
Laten wij in krijgsdienst van Venus treden, wij die jong zijn!
Het legerkamp van Venus dat zijn de liefdeszaken.
Refr.Hoor, mijn schone!
Duizend vormen van liefde geeft - heia! - de ridderdienst van Venus!

Petrus van Blois: De verovering van het meisje

De beste leerling uit Ovidius' middeleeuwse klas, Petrus van Blois, gebruikt uiteraard diens militaire terminologie in zijn veroveringsgedichten CB 72, 83 en 84.[610]

De jeugdige 'soldaat' van **CB 72** zegt Venus dank voor de behaalde zege (*tropheum*), nadat hij lange tijd in haar dienst stond zonder soldij (beloning) te kunnen genieten: *Dudum militaveram, nec poteram hoc frui stipendio*. De minnaar is vol begeerte, maar zijn geliefde aarzelt nog om 'de grendel van de schaamte te ontsluiten' (*solvere repagula pudoris*). Dan volgt een worsteling: de jongen dringt aan, het meisje verzet zich, maar hij breekt door haar verdediging heen, waarna zij zich tenslotte overgeeft. Ondanks het geweld waarmee hij zijn doel heeft bereikt wekt de spreker toch de indruk dat de

---

[605]Vgl. CB 180,7: *ut eius virginea reserassem vincula*; om de ketenen van haar maagdelijkheid te ontsluiten. Zie boven: liefdesbrief.

[606]*Ars amatoria* 3,43-4: *Sed me Cytherea docere iussit* ...; Maar Venus beval me te onderrichten ...; Orbán 2006, 253 f.; Ovidius, *Lessen in liefde*, vert. M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam 2004.

[607]*Ovid: Amores*, ed. J.C. McKeown, Liverpool 1987; vertaling naar: M. d'Hane-Scheltema, 'Viermaal Ovidius', *Hermeneus* 61 (1989) 66-70, 67: 'minnaar en soldaat'. Cf. CB Bernt 1974, 850; Lenzen 1973, 13 f.

[608]CB 94: unicum, fol. 49^{v}, schrift h^{1}; strofenlied (3 strofen) met deels Romaans refrein: (Noord-)Italiaans is: *bela mia, zevaleria*: het lied is of in Italië ontstaan of is de CB-schrijver in een geïtalianiseerde vorm bekend geworden (naar Vollmann); het *senes*-motief sluit aan op CB 93a. Cf. CB I.2; Spanke 1943; Bernt 1974, 1992; Lehmann 1922, 100 (145 f.). Voor Venusdienst als krijgsdienst: vgl. CB 56,2-3: school en dienst; CB 80,1a: *militandi studio Venus excitatur*; liefde wordt opgewekt en ijver voor de Venusdienst ; CB 150,2-3: In de bloeitijd van de lente volgt het leger der jongemannen (*iuvenum milicia*) de meisjes naar buiten.

[609]*Veneris*: zowel op *modos* als op *zevaleria* te betrekken; *mille modos*: uit Ovidius, *Amores* 3,14,24; naar Vollmann.

[610]Voor het Ovidiaanse jargon in deze liederen, zie ook Orbán 2006, 256-8.

tegenstand van het meisje slechts gespeeld was. De slotstrofen beschrijven de verzoening na de strijd en de dichter benadrukt dat ook zij van het liefdesspel genoten heeft.[611]
In **CB 83** bedient de verliefde man zich eveneens van het Ovidiaanse militaire jargon, maar hier vooral om de zoete beloningen (*dulcia stipendia*) te bejubelen die zijn gewillige Flora hem schenkt. Deze minnaar beklaagt zich niet over de lange liefdesdienst, want hij wordt schadeloos gesteld door de soldij en is zeer blij met dit gelukbrengende loon (str.2).
Het liefdesavontuur van **CB 84** daarentegen beschrijft de 'overwinning' (*victoria*) op de jonge en onschuldige Phyllis geheel in termen van oorlogvoering: de bestorming van de burcht van haar kuisheid en het openbreken van de toegangspoort. Bij het zien van het bevallige meisje wordt de zanger overvallen door wellust en benadert haar met complimenten en liefkozingen, maar als zij verdere intimiteit weigert gebruikt hij bruut geweld 'om de maagd te ontmaagden' (*ut virginem divirginem*).[612]
De liefdesliederen van Petrus van Blois worden beschouwd als 'jeugdwerken' en gewoonlijk gedateerd tussen 1155 en 1170. In een aantal brieven refereert hij aan zijn profane liederen als jeugdige frivoliteiten. Zo verzoekt hij in brief 12 zijn neef om hem de verzen en schertsen toe te sturen, die hij in zijn jonge jaren in Tours had gemaakt: *Mitte mihi versus et ludicra, quae feci Turonis* .... In brief 57 bestempelt hij deze als losbandige liedjes (*lasciviores cantilenae*) en in brief 76 betreurt hij 'het zingen over ongeoorloofde liefdesavonturen en over de verleider die zich op maagden stort': *amores illicitos canere, et se corruptorem virginum iactitare*.[613]

De verleiding van de herderin: de *Pastourelle*

In de Latijnse liefdeslyriek van de Middeleeuwen staan de lichamelijke genietingen op de voorgrond en dit seksuele genot wordt in tal van liefdesavonturen zo nodig met geweld afgedwongen. Het motief van de gewelddadige verleiding van het meisje is deels terug te voeren op de invloed van Ovidius, bijvoorbeeld *Ars amatoria* 1,673 ff. Hoezeer men zich Ovidius' liefdesleer probeerde eigen te maken blijkt uit de 12^{e}-eeuwse, ook op de scholen veelgelezen liefdeskomedie *Pamphilus*, waar Venus zelf de jonge minnaar gebruik van geweld aanbeveelt, opdat het meisje haar gezicht kan redden: 'Als zich de gelegenheid voordoet, bedwing haar dan met kloek geweld; ze vindt het beter de maagdelijkheid door geweld te verliezen dan te zeggen: 'doe met mij wat je wil.''[614] De eigentijdse liefdestheorie sloot zich bij deze dichterlijke traditie aan. Andreas Capellanus keurt het gebruik van geweld goed bij de verleiding van boerenmeisjes, maar zijn advies bevat zeker elementen van literaire fantasie. De toon van zijn aanbeveling is te vergelijken met de houding van de minnaar van hogere stand ten opzichte van de te veroveren herderin in het poëtische genre van de *Pastourelle*.[615]
Dit speelse en pikante liedgenre, dat in de Franse volkstaal ontwikkeld werd, beschrijft een erotische ontmoeting in de vrije natuur tussen een een heer van stand (een ridder, clericus of student) en een

[611]CB 72: sequens; fol. 28^{v}-29^{r}, schrift h^{1a}, rubricatie h^{1}; ook overgeleverd in de Arundel-verzameling: nr. 10, met een extra strofenpaar (3ab, met de naam *Coronis*), maar zonder de slotstrofen. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987; CB Walsh 1993, nr 12; Orbán 2006, 256 f.
[612]CB 84: evenals CB 83 strofenlied met refrein; fol. 36^{r}, schrift h^{2}, rubricatie h^{1}; samen met CB 63 en CB 83 ook overgeleverd in het Vaticaans hs Reg.lat.344, onder de titel: *De virginis rapta virginitate*; Over de maagd beroofd van haar maagdelijkheid. De toeschrijving aan Petrus van Blois is betwist: Bernt, Lenzen en Walsh erkennen hem wel als auteur, Dronke en Vollmann niet. Cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann; CB Walsh 1993, nr 24; Lenzen 1973, 44-6.
[613]Cf. CB II.1 (*Kommentar*) 47-9; Lipphardt 1961 (*Weisen*) 101 f.; Dronke 1984, 287 n.24, 290; Walsh 1993, xxxiii n.18, 91 (bij nr 24: CB 84).
[614]Vers 109 ff.; cf. CB Bernt 1974, 851. Vgl. v.235 f.: de 5 stadia van de liefde; Walther, Initia nr 3034 en Proverbia nr 2956; zie boven.
[615]*De Amore* I,11: *De amore rusticorum* (de liefde van boeren), 3: *Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus effere memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere quod petebas et violento potiri amplexu*; maar als de liefde van die (boeren)vrouwen je toevallig sterk aantrekt, denk er dan aan hen uitbundig te prijzen, en als je een geschikte plek tegenkomt, dan moet je niet aarzelen om te nemen wat je zoekt en dat te bemachtigen door gewelddadige omhelzing; ed. Walsh 1982, 222 f.; vgl. de pastourelles van Walter van Châtillon, ed. Strecker 1964, nr 17 en 32.

anonieme herderin. De man verhaalt over zijn liefdesavontuur met een boerenmeisje, dat hij onderweg aantreft. Het gedicht opent meestal met een korte beschrijving van het zomerse lustoord (*locus amoenus*), waar de herderin of de minnaar in de schaduw van een boom rust. De man spreekt het meisje aan en poogt haar door overreding en als dat niet lukt met geschenken en desnoods geweld ertoe te verleiden de liefde met hem te bedrijven. Vaak weigert het meisje in eerste instantie, uit angst voor straf of roddel, en ontspint zich een dialoog tussen heer en herderin, met wisselende uitkomst. In de middeleeuws-Latijnse variant van de pastourelle wordt het motief van de 'verleiding van de herderin' vermengd met motieven uit de Latijnse liefdeslyriek of krijgt elementen van humor en parodie. In de Carmina Burana zijn vier Latijnse gedichten opgenomen die als pastourelle kunnen worden aangeduid (CB 79, 90, 157 en 158), enkele tweetalige liederen die pastourelle-achtige elementen bevatten (CB 177, 184 en 185) en een tweetal Duitse strofen met dit motief (CB 142a en 163a). Het liedgenre kent diverse varianten, vooral in de houding van het meisje: van succesvolle afwijzing van de man (CB 79) via onvrijwillige overweldiging, hier verteld door het meisje zelf (CB 185, 163a), tot aan uitgesproken bereidwilligheid (CB 90, 177, 142a). In de meeste gevallen geeft het meisje zich pas na aanvankelijk verzet gewonnen (CB 157, 158, 184).[616]

Vier Latijnse pastourelles en een Duitse strofe

CB 79 en 158 zijn aan elkaar gerelateerd; de liederen hebben dezelfde vorm en waarschijnlijk ook melodie, maar een contrasterende inhoud.[617] Gedicht **CB 79** opent met een ongewoon lange beschrijving van het lustoord (3 van de 6 strofen) waar de man, ontvlamd door de zomerhitte (*totus eram in ardore*) onder een olijfboom rust, wanneer hij een bramenplukkend herdersmeisje (*pastorella*) ontwaart en meteen bij de eerste aanblik verliefd op haar wordt. Hij nodigt haar uit bij hem te komen, biedt haar zichzelf en al wat hij heeft ten geschenke aan en prijst haar unieke schoonheid, die zelfs die van de bloemengodin Flora overtreft.

5.*In amore vise cedo fecit Venus hoc ut credo*
'ades' inquam 'non sum predo nichil tollo nichil ledo
me meaque tibi dedo pulchrior quam Flora'
Bij de eerste aanblik word ik verliefd, dat deed Venus geloof ik.
'Kom hier', sprak ik, 'ik ben geen rover, ik neem niets weg en doe geen kwaad. Mezelf en al het mijne geef ik jou, je bent mooier dan Flora!'

Maar het meisje is niet onder de indruk; ze beroept zich op haar strenge ouders en beantwoordt zijn avances met een korte en zakelijke afwijzing (str.6): *Que respondit verbo brevi 'ludos viri non assuevi ... parce nunc in hora'*; Ze antwoordde kortaf: 'Ik ben niet gewend aan mannenspel ... en laat me nu met rust!'

Lied **CB 158** opent met een idyllisch beeld: op een stralende lentedag ziet de zanger een elegante herderin als een fluitspelende nimf onder een boom staan.[618] Dan volgt echter een tumultueuze scene: bij de aanblik van de naderende man slaat de herderin gillend van angst met haar blatende kudde op de vlucht. De man achtervolgt het meisje en probeert haar met een geschenk te verleiden. Zij weigert en verweert zich, maar hij grijpt haar en werpt haar op de grond: ze is stralend onder haar armoedige kleding. Na afloop slaat haar aanvankelijke klacht om in een afscheidsgroet en een vermaning tot geheimhouding: haar familie mag niets weten, want haar grootste angst is die voor straf.

5.*Satis illi fuit grave michi gratum et suave*
'quid fecisti', inquid, 'prave ve ve tibi tamen ave
ne reveles ulli cave ut sim domi tuta ...'

---

[616]Cf. CB Walsh 1993, xxiii f., met literatuur; CB Vollmann 1987, bij de betreffende nummers; Dronke 1984, 249-79; Edwards 2000, 61 f., 65.

[617]Beide gedichten: 6 strofen, beide unica. Volgens Spanke is CB 158 jonger dan CB 79 en na 1150 ontstaan. CB 79: in de 'eerste sectie', fol. 34^{rv}, schrift h^2, rubr. h^1, str.1-3 volledig geneumeerd (n^3). CB 158: in de Latijnse groep '*De Vere*' binnen de 'tweede sectie'; samen met pastourelle CB 157: unicum, 7 strofen; fol. 63^{v}-64^{r}, schrift h^2, rubr. h^1, geen neumen. Op deze twee pastourelles volgt lentelied CB 159 over Juliana en haar zuster, dat ook al in het eerste deel is opgenomen als CB 85. Cf. CB I.2 en I,3; Spanke 1943; Dronke 1984, 257-265; Bernt 1974, 1992 (CB 79, 158); Vollmann; Walsh 1993, nr 19, 50 en 51 (interpreteert CB 157 als religieuze allegorie).

[618]Zie boven: lente?

Tamelijk hard was het voor haar, voor mij was het aangenaam en zoet.
'Wat heb je gedaan?', zei ze, 'slechterik! Ach en wee, maar toch: Vaarwel!
Pas op, dat je dit aan niemand verraadt, zodat ik thuis veilig ben ...'
De humor de Latijnse Pastourelle **CB 157** berust voor een groot deel op religieuze verwijzingen (bijbels en liturgisch) in de woordkeuze van de dichter.[619] De opening (*Lucis orto sydere*) citeert een liturgische Ochtendhymne om aan te geven dat het mooie meisje 'met het lentegelaat' (*facie vernali*) er bij het ochtendgloren op uittrekt om haar schapen te hoeden. Als het te warm wordt, zoekt zij verkoeling onder een boom, waar de man haar aanspreekt. Zijn begroeting en haar antwoord echoën de Verkondiging van de engel Gabriël aan de maagd Maria. Het meisje bezweert dat zij nooit eerder op deze weide een man heeft ontmoet: *sciat Deus neminem inveni per hec prata*; God weet, ik heb niemand op deze weide aangetroffen. Dan komt er een wolf langs die een schaap uit de kudde rooft, waarna de herderin zichzelf als beloning aanbiedt aan de redder. Het slot van het lied refereert aan de Parabel van de goede herder.

De korte idyllische fantasie **CB 90**, een mannelijke erotische wensdroom, is naïef-onschuldig van toon. Vroeg in de morgen trekt een boerenmeisje erop uit met haar dieren. In haar kleine kudde heeft elk dier een maatje of een metgezel, enkel de herderin zelf is alleen. Dan ziet zij een student in het gras zitten en nodigt hem uit met haar te komen 'spelen'. Het initiatief tot het liefdesspel gaat hier van het meisje uit en lijkt op vanzelfsprekende wijze voort te komen uit het natuurlijke landleven.[620]
3.*Conspexit in cespite scolarem sedere*
'quid tu facis domine veni mecum ludere'
Ze zag op het gras een student zitten:
'Wat doe je daar, heer? Kom en speel met mij!'

Eenzelfde sfeer spreekt uit de Duitse strofe **CB 142a**, waar eveneens het landmeisje zelf toenadering zoekt tot de mannelijke passant. De strofe, die een afgerond geheel vormt, volgt de vorm van het bijbehorende Latijnse lied (in vagantenstrofen), maar contrasteert de houding van het meisje: terwijl de *virgo* afstand houdt tot de wervende man, biedt de *maget* zich bereidwillig aan een vreemde aan.[621]

De liedgroep voor de afsluitende Versus CB 186

De laatste groep liefdesliederen, waarop de Versus CB 186 aansluiten, begint op fol. 70^{r} bovenaan met CB 177 (*Stetit puella*) en bestaat uit, deels gemengdtalige, dans- en refreinliederen. Vooral de laatste twee liederen (CB 184 en 185) staan met hun uitgesproken erotische teksten schijnbaar in scherp contrast tot de zedige en hoffelijke liefdesverklaring van CB 186 en de bijbehorende afbeelding van een liefdespaar in gesprek.

---

[619]Voor de verwijzingen en tekstplaatsen: zie Vollmann en Walsh. Zie boven: Lente.

[620]Deze korte pastourelle lijkt te zijn geïnspireerd door str.3a van het eraan voorafgaande lange gedicht CB 89, een allegorisch strijdgesprek in een pastorale setting, tussen twee herders en een herderin (sequens, unicum). CB 90: fol.38^{v}, schrift h^{2}, rubr. h^{1}; 3 strofen met verschillende melodie. Volgens Spanke en Lipphardt zijn beide liederen in Zuid-Frankrijk ontstaan, resp. voor/rond 1150. CB 90: neumering voorbereid: openingen in de tekst voor melismen. Overlevering: de eerste twee strofen, met tweestemmige melodie in Franse kwadraatnoten, in een 14^{e}-eeuws hs uit Diessen (verz. tractaten en motetten), nu in München: BSB Clm 5539, fol. 35^{rv} (bevat ook CB 12, met tweestemmige melodie). Dezelfde melodie, een conductus voor twee stemmen, is voor drie strofen overgeleverd in de Noord-Spaanse *Codex de las Huelgas* (bij Burgos), eerste kwart 14^{e} eeuw, hier op een religieuze tekst (een Paaslied) die volgens Lipphardt een contrafactuur is van de profane tekst (CB 90), die beter op de melodie aansluit. Cf. CB I.2; Spanke 1943; Bernt 1974, 1992; Vollmann; CB Walsh 1993, nr 28; Dronke 1984, 251-7; melodie: Lipphardt 1955 (*Weisen*) 125-9; Huglo 1982, 203; CB Korth 1979, 104-6, 195; CB Russell/Pickett 1978, 39.

[621]CB 142a: *Ich solde eines morgenes gan eine wise breite/ do sach ich eine maget stan div gruozte mih bereite/ si sprah: 'lieber war wend ir duerfent ir geleite/ gegen den fuozen neig ih ir gnade ih ir des seite*; Ik moest op een morgen over een brede weide gaan; daar zag ik een meisje staan, dat mij bereidwillig groette. Ze sprak: 'Lieve vriend, waar ga je heen, heb je begeleiding nodig?' Tot op mijn voeten boog ik voor haar en zegde haar daarvoor dank. Cf. CB Vollmann 1987.

CB 177: Een meisje als een roosje

De laatste groep dans- en refreinliederen begint op fol. 70[r] bovenaan met een meertalig gedicht, bestaande uit twee Latijnse strofen en een Latijns-Duitse mengstrofe. De drie strofen van het liedje vullen slechts vijf tekstregels, die niet in verhouding staan tot de lengte van sommige commentaren op deze korte maar raadselachtige compositie. De schijnbaar eenvoudige tekst kan op verschillend manieren geïnterpreteerd worden. Het Latijnse gedicht combineert namelijk directe, simpele beelden met slechts een vage aanduiding van de handeling. De meerduidigheid wordt nog versterkt door de combinatie met de Latijns-Duitse strofe, die eveneens met *Stetit puella* begint, maar een meer verhalend karakter heeft.[622]

Elk van de twee Latijnse strofes wordt bepaald door een enkel beeld, namelijk een meisje (*puella*) en een roosje (*rosula*). Het concrete, fysieke beeld van de eerste strofe vormt de basis van de metafoor in de tweede strofe, terwijl tegelijk ook de intensiteit van de beeldtaal verhoogd wordt. Het meisje in haar rode jurkje, dat door een man wordt aangeraakt, wordt vergeleken met een rood roosje, dat in bloei komt; blozend van liefde staat zij met haar rode mond klaar om te kussen en om gekust (en ook geplukt?) te worden.[623]

1.*Stetit puella rufa tunica*
si quis eam tetigit tunica crepuit - eia!
Er stond een meisje in een rood jurkje;
als iemand het aanraakte ruiste het rokje - eia!

2.*Stetit puella tamquam rosula*
facie splenduit et os eius floruit - eia!
Er stond een meisje als was het een roosje:
haar gezicht straalde en haar mond bloeide - eia!

De derde gemengd-talige strofe vormt een zelfstandige eenheid en lijkt een soort tegenhanger in verhalende vorm van het metrische gedicht CB 186. Hier is het echter het in rood geklede meisje, dat haar liefde verklaart aan een man, niet met bloemen of een liefdesgedicht, maar door haar liefde - het woord *amor* of eerder nog de naam van haar geliefde - op een blad (*loube*, loof) te schrijven van de boom waaronder ze staat. Hier vormt het schrijven het 'teken van de liefde', bevestigd door de liefdesgodin Venus zelf.

3.*Stetit puella bi einem boume*
scripsit amorem an eime loube
dar chom Venus also fram
caritatem magnam
hohe minne bot si ir manne
Er stond een meisje bij een boom,
ze schreef haar liefde op een blad.
Daar kwam Venus onverwijld.
Grote liefde,
hoge minne schonk zij haar man.

---

[622]CB 177: fol. 70[r], unicum; zie de uitgebreide 'exegese' door J. Peterson, 'Writing Flowers: Figuration and the Feminine in Carmina Burana 177', *Exemplaria* 6 (1994), 1-34, met een overzicht van de Engelstalige literatuur op p. 8 f.; vgl. Dronke 2000 (CB-essays) 37-40. Volgens Vollmann dwingt de techniek van het 'verhullende spreken' de toehoorder om uit een statisch beeld het gebeuren af te leiden. Knapp (1994, 420) wijst op overeenkomsten met de Duitstalige gedichten van 'de Kürenberger' (strofe 6: vrouw als roos; *Falkenlied*: verhullend taalgebruik).

[623]Naar CB Vollmann 1987 en B. Beatie, 'Macaronic Poetry in the Carmina Burana', *Vivarium* 5 (1967), 16-24: 21.

CB 184 en 185: Jagers in het bos
De twee gemengdtalige refreinliederen CB 184 en 185 hebben een pastourelle-achtig karakter.[624] Ze verhalen over de verleiding van een boerenmeisje tijdens haar bezigheden in de vrije natuur. De toon van beide liederen is echter heel verschillend; CB 184 is een kort en lustig dansliedje, CB 185 een lange verhalende meisjesklacht.

CB 184: Heia heia wie si sanch - Heia, heia, hoe ze zong!
Het liedje heeft een kluchtig karakter; de personen en het gebeuren worden schertsend beschreven. De uitgelaten en overmoedige toon van de tekst past bij het genre van het danslied. Een meisje, aangeduid als een 'edele maagd' (*virgo quedam nobilis*), ging naar het bos om rijshout te halen. Toen ze daar - vrolijk zingend, aldus het refrein - haar bundel samenbond, scheurde ze de banden (van haar houtbundel en haar kuisheid): *vincula rumpebat*.[625] Dat dit dubbelzinnig bedoeld is blijkt namelijk uit de volgende strofe. Er kwam een schone en aanminnige jongeling voorbij, en die verbrak haar eer: *Venit quidam iuvenis pulcher et amabilis, der zetrant ir den bris*. Hij ving haar bij de witte hand en voerde haar naar (de plek van) de vogelzang: *Er viench si bi der wizen hant, er fuort si in daz vogelsanch*. De overweldiging door de jongeman wordt vergeleken met de komst van de woeste noordenwind (*Venit sevus aquilo*) die haar neerwierp, diep in het woud.

Het refrein van CB 184 opent met bovenstaande uitroep van vreugde door het meisje, waarna de Latijnse helft zinspeelt op haar ontmaagding. Eenzelfde combinatie van jubelzang en eerverlies vinden we in omgekeerde volgorde aan het slot van de Duitse (meisjes)strofe **CB 163a**, een pastourelle die de vorm van het ermee verbonden Latijnse lied volgt (vagantenregels).[626] Een meisje vertelt dat zij volgens afspraak een man ontmoette op een *wunechliche stat*, een lustoord met verse bloemen en gras. Ze besluit haar verhaal met: 'daar werd mij leed aangedaan', gevolgd door een jubelroep geciteerd uit het Latijnse lied: *da geschach mir leide lodircundeie! lodircundeie!*

CB 185: Die vervloekte linde!
Ook in deze tweetalige pastourelle is het ongelukkige meisje zelf aan het woord, in een virtuoos taalspel van Duitse hoofdzinnen aangevuld met Latijnse bijzinnen, alsof een Latijnse dichter een volkstalige meisjesklacht literair heeft bewerkt tot een menglied in de vorm van vagantenstrofen. Ondanks de 'vrouwelijke stem' van het verhaal, maakt dit taalspel de uitspraken ambivalent. Met de alternering van Duits en Latijn fluctueert ook het gezichtspunt steeds tussen dat van het onschuldige slachtoffer van de verleiding en dat van de voyeuristische mannelijke dichter.[627]
In de strofen doet het meisje tot in details verslag van wat haar bij het bloemen plukken overkwam. Zij, een bloeiende maagd, werd zelf door een onverlaat 'geplukt' en van haar maagdelijke bloem beroofd (*deflorare*). Dit gebeurde onder een lindeboom en daarom worden in het refrein alle lindes vervloekt.
1.*ICH was ein chint so wolgetan virgo dum florebam*
do brist mich div werlt al omnibus placebam
REFL.Hoy et oe! maledicantur thylie iuxta viam posite!

[624]CB 184: Latijns-Duits menggedicht in een onregelmatige alternering, 4 strofen met gemengdtalig refrein; CB 185: Duits-Latijns menggedicht van 10 strofen met Latijns refrein; de strofenvorm is een 'macaronische' (gemengdtalige) variant van de vagantenstrofe; alternerende versregels die syntactisch verbonden zijn: Duitse hoofdzin en Latijnse bijzin; cf. Beatie 1967, 20-22. Beide liederen: unica; door Vollmann op grond van de rijmtechniek van de Duitse verzen (assonanties) gedateerd c.1160-90; CB 185 wordt door Müller rond 1200 gedateerd; Knapp meent dat het lied is geïnspireerd door het meisjeslied *Under der linden* van Walther von der Vogelweide (M 68 = L 39,11 ff.), waarin een meisje vertelt over haar vrijwillig genoten liefdesgeluk onder een lindeboom; Knapp 1994, 419 f.; Müller 1990, 519 f.; Edwards 2000, 65-7; CB 185 is opgenomen in de melodie-uitgave van Korth (1979 *Melodien*), 123-5, 197; melodie ontleend aan het lied *Ecce tempus gaudii* (ws contrafact van een populair danswijsje) in het hs Florence Laur.Plut.29,1.
[625]Vgl. CB 180,7: *reserassem vincula*; de banden of ketenen ontsluiten ; zie boven. Voor de tekst van CB 184, cf.: CB Vollmann, CB Bernt 1974, 1992; Knapp 1994, 420.
[626]Cf. CB Vollmann; Edwards 2000, 61.
[627]CB 185: cf. CB Vollmann; Edwards 2000, 65-7; CB Bernt 1974; Dronke 1984 (*Medieval Poet*) 266; Müller 1990, 519 f.; Knapp 1994, 419.

Ik was een kind zo lieftallig, als maagd bloeide ik toen.
Toen prees de hele wereld mij, iedereen beviel ik.
Refr.Ach en owee! vervloekt zijn de linden, die aan de wegrand staan!

2.*Ia wolde ih an die wisen gan flores adunare*
do wolde mich ein ungetan ibi deflorare Refl. ...
Eens wilde ik naar de weiden gaan, om bloemen te plukken.
Toen wilde mij een lelijke deugniet, daar van mijn bloem beroven.

Evenals in CB 184 nam de man het meisje bij haar 'witte hand' (*wizen hant*), en voerde haar met snode plannen naar een afgelegen woud (*nemus remotum*). Daar kwamen ze bij de plek des onheils, een fraaie lindeboom, waaronder zij door het liefdesspel haar maagdelijkheid zal verliezen. Dit laatste wordt aangeduid door middel van een muzikale metafoor, waarbij de genoemde snaarinstrumenten naar de vrouwelijke seksualiteit verwijzen.[628]
6.*Iz stat ein linde wolgetan non procul a via*
da hab ich mine herphe lan timpanum cum lyra
Er staat een welgeschapen lindeboom, niet ver van de weg.
Daar heb ik mijn harp gelaten, mijn psalterium en mijn lier.

Bij de linde gekomen, sprak hij tot haar: 'Laten we gaan zitten' (*sedeamus*), en dan, hevig door wellust overmand: 'Laten we een spelletje spelen' (*ludum faciamus*), een verwijzing naar het liefdesspel. Hij wordt handtastelijk, ontbloot haar witte lijf (*wizen lip*) en zegt: 'Ik maak je tot vrouw' (*ich mache dich ein wip*). De seksuele handeling zelf wordt omschreven door dubbelzinnig gebruik van vaktermen uit de wereld van de strijd en de jacht. De man bestormt als een ridder de maagdelijke burcht van haar schoot 'met opgerichte spies' en maakt haar als een jager met een welgemikt schot uit zijn pijlkoker tot jachtbuit.[629]
9.*Er warf mir uof daz hemdelin corpore detecta*
er rante mir in daz purgelin cuspide erecta
Hij trok mijn hemdje open, ontblootte mijn lichaam.
Hij ramde in mijn kleine burcht, met opgerichte speer.

10.*Er nam den chocher unde den bogen bene venebatur*
der selbe hete mich betrogen ludus compleatur
Hij nam zijn koker en zijn boog, hij heeft goed gejaagd!
Diezelfde man heeft mij bedrogen - het spel is volbracht.

Deze verhalende klacht van een verkracht meisje vormt een tegenhanger van **CB 84**, toegeschreven aan Petrus van Blois, waarin een man triomfantelijk verslag doet van zijn gewelddadige verovering van een jong meisje. In beide teksten wordt de ontmaagding weergegeven als het belegeren van een burcht. Beide liefdesavonturen spelen zich af in de vrije natuur, waarbij het eigenlijke liefdesspel zich voltrekt onder een lindeboom.
In de volle zomer liet de zanger van CB 84 zijn begerige oog vallen op het 'prille blaadje' Phyllis, toen zij bevallig onder een groene linde stond (str.1,5): *vidi viridi Phyllidem sub tilia/ vidi Phyllidi quevis arridentia/ invideo dum video*; toen zag ik Phyllis onder een groene lindeboom, zag hoe alles haar toelachte; terwijl ik haar bekeek, begeerde ik haar. Overvallen door wellust stormt de man op haar af, gaat glimlachend bij haar zitten en liefkoost haar. Maar het bange meisje (*virguncula*) siddert onder zijn

[628]Voor de erotische symboliek van muziek en muziekinstrumenten, als metaforen voor het liefdesspel en voor de mannelijke en vrouwelijke geslachtsorganen, zie: J. Gagné, 'L'érotisme dans la musique médiévale', in *L'Érotisme au Moyen âge*, ed. B. Roy, Montréal 1977, 85-107: 96 f.: CB 185.
[629]De pijlkoker en de boog zijn de attributen van de liefdesgod Amor: vgl. CB 154; voor de combinatie jacht en liefde: vgl. het Manerius-gedicht (beide: zie boven: de vijf stadia).

aanrakingen ‘als een trillend blad’ en barst in tranen uit. Als zij verdere intimiteiten weigert gebruikt hij grof ‘krijgsgeweld’ om de maagd te ontmaagden (*ut virginem divirginem*).[630]

Het ‘plukken’ van de bloem: deflorare

In de eerste strofen van **CB 185**, het laatste liefdeslied van de verzameling, wordt de bloemenmetafoor dubbelzinnig gebruikt. Wanneer het meisje van zichzelf zegt *virgo dum florebam*, dan bedoelt ze dat zij in de bloei van haar jeugd was, mooi en stralend van uiterlijk, én nog in het bezit van de bloem (*flos*) van haar maagdelijkheid. Ze wilde bloemen plukken op de weide (*flores adunare*), maar er kwam een snoodaard (*ungetan*) voorbij die daar háár bloem wilde plukken (*mich ... ibi deflorare*). Zo werd ze van haar maagdelijke bloem beroofd.[631]

Ook eerder in de collectie wordt al gerefereerd aan het gevaar van bloemen plukken en het breken van de begeerde bloem. In CB 86 en 88 wordt het prille en maagdelijke meisje met een blanke lelie vergeleken. In **CB 86** verklaart de aanbidder dat hij zijn geliefde wegens haar zeer jonge leeftijd nog niet wil aanraken: *non contrecto quam affecto*; haar die ik begeer, wil ik nog niet betasten. Zijn seksuele verlangen uit zich in het refrein, waarin hij zijn mannelijkheid aanprijst in een lange reeks rijmende adjectieven.[632] Hij hoeft slechts de loop van de natuur af te wachten, die het meisje - net als de bloemen - in een onstuitbaar proces van groei en bloei tot rijping zal brengen (str.2,3): *post virorem album florem/ post candorem dant odorem lilia*; na het groen van de bladeren brengen de lelies een witte bloem, en na de helderwitte bloemenglans een zoete geur voort In **CB 88** werpt de minnaar van de jonge Cecilia zich op als hoeder over haar maagdelijkheid, ‘opdat de lelies van haar kuisheid niet verwelken’ (str.1,3): *ne marcescant lilia sue castitatis*. Het prille meisje wordt vergeleken met een bloem; haar te plukken (te breken) is riskant, vanwege de mogelijke gevolgen (str.3,1): *Flos est; florem frangere non est res secura*; Zij is een bloem; het is niet veilig om die bloem te plukken.[633]

Voor een meisje dat rijp is voor de liefde wordt eerder het beeld van de rode roos gebruikt, zoals in **CB 177**. Het verliefde meisje in haar rode rokje bloeit als een roosje: zij bekent haar liefde en schenkt haar man ‘hoge minne’. Dit moet haast een droombeeld zijn voor het publiek van het erotische studentenlied **CB 172**, dat de lustige jongens (*iocantes*) oproept tot het ‘spel’ met de meisjes, die van hun kant bereidwillig moeten zijn. Ook hier wordt het aanlokkelijke meisje vergeleken met een bloeiend roosje: een liefdesbloem, klaar om geplukt te worden. Voorzichtigheid blijft echter geboden: het meisje moet niet met geweld maar met vlijende woorden worden overgehaald tot het liefdesspel.

2.*Amor est iam suavibus canendus melodiis [...]*
Spondeat puellula florens quasi rosula verbis devicta piis
Amor moet nu met zoete melodieën bezongen worden [...]
Toestemmen moet het meisje, dat als een roosje bloeit, door liefdevolle woorden bedwongen.

Ook de aanbidder van slotgedicht **CB 186** bedient zich van toegewijde en liefdevolle woorden (*verbis piis*) om de liefde van zijn ‘Bloem’ te winnen. De bloem die hij als liefdesteken voor het meisje heeft geplukt verwijst tevens naar zijn verlangen uiteindelijk ook haar zelf te mogen ‘plukken’. In die zin sluit dit wervingsgedicht aan bij de voorafgaande liederen, waarin hetzelfde doel op meer directe wijze

---

[630]CB 84, str.3,9 en 4,9: de bestorming van de burcht; samen met CB 63 en CB 83 ook overgeleverd in het Vaticaans hs Reg.lat.344, onder de titel: *De virginis rapta virginitate*; ‘Over de maagd beroofd van haar maagdelijkheid’. Zie boven: militia Veneris. dubbel?

[631]Cf. CB Vollmann; vgl. de symbooltaal van het ‘Heideröslein’ van Goethe: *Sah ein Knab’ ein Röslein stehen* ...; gegevens? bij CB 177?
Het woord ‘bloem’ (*flos*) als symbool voor de maagdelijkheid: zie Catullus 62,46; naar Walsh 1993, 191. Vgl. G. van Vinsauf, *Poetria nova* 615 f.: *Si Jupiter [...] ut te fraudaret, Calixto, flore;* Als Jupiter [...] om jou, Callisto, van je bloem te beroven; Faral 1924, 216.

[632]CB 86: cf. CB I.2; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann. Mogelijk komt in het refrein de naam Cecilia voor, zoals in CB 88 dat ook over een zeer jong meisje gaat; in de tekst staat ‘*cec*’: kan bedoeld zijn als vocatief of als een verder adjectief in de opsomming van de door het meisje te beproeven ‘viriliteit’ van de minnaar (*virilia, utensilia*).

[633]CB 88: zie onder: de vijf stadia van de liefde. Vgl. liefdes-smeekbede CB 107,2a: de minnaar spreekt zijn aanbeden dame, een toonbeeld van kuisheid, aan als ‘maagdelijke lelie’: *virginale lilium.* Vgl. de liefdesklacht CB 120, str.2,7: *virginale lilium*, str.3: *Nunc plango florem etatis tenere*; Nu beween ik de tere bloem der jeugd. Vgl. CB 161,1: *perit absque Venere flos etatis tenere*; zonder Venus verwelkt de bloem der prille jeugd.

wordt nagestreefd. Het centrale motief van de scabreuze 'pastourelles', *deflorare*, blijkt immers ook het ultieme motief achter de bloemrijke beeldtaal van de 'Latin lover' uit de slotverzen.[634]

De relatie tussen tekst en afbeelding

De plaatsing van de miniatuur

De afbeelding van het Liefdespaar is geïntegreerd in het metrische gedicht CB 186, dat op fol. 72^{v} de grote afdeling liefdesliederen afsluit. De miniatuur is zo op de bladzijde geplaatst dat ze het tekstvlak doormidden deelt: onder het beeldvlak zijn acht versregels van CB 186 geschreven en erboven de titelregel, met daarboven nog zeven doorlopend geschreven tekstregels, die de tweede helft van de meisjesklacht CB 185 bevatten, vanaf de slotwoorden van strofe 6 tot het einde (afb.). De ingetogen verzen van de hoffelijke liefdesverklaring CB 186, uitgesproken door de verliefde jongeman tot zijn beminde Bloem Flora, staan in groot contrast tot het brute geweld van het 'liefdesspel' onder de lindeboom, waarvan het bedrogen meisje in CB 185 beeldend verslag doet. In beide teksten wordt gebruik gemaakt van de bloemenmetafoor. In de Liefdesverklaring staat de bloem symbool voor de liefde en voor de mooie geliefde, in de Meisjesklacht voor de verloren maagdelijkheid. Terwijl de aanbidder van CB 186 zijn meisje via zijn bloemen-geschenk bedeesd verzoekt om een kus van haar rode mond, gaat de ruwe minnaar van CB 185 voortvarender te werk: hij betast en ontbloot het blanke lichaam van het meisje met de woorden 'Ik maak je tot vrouw, je bent zoet en je mond ook', om direct de daad bij het woord te voegen. Het verschil in benadering komt mede voort uit het verschil in dichtgenre: de plechtige liefdesverzen zijn gericht tot een meisje van gelijke stand, die wordt aangesproken als de bloemengodin Flora, terwijl het lied tot het genre van de Pastourelle behoort, waarin een boerenmeisje door een heer van stand als jachtwild wordt beschouwd.

In de liedtekst boven de afbeelding van het Liefdespaar worden alle stadia van het liefdesproces in één ruk doorlopen, in de verzen eronder worden de eerste schuchtere stappen op het liefdespad gezet: de liefde wordt uitgesproken en de jongeman vraagt het meisje om hem in ruil voor zijn liefdesgeschenk een kus te geven. De afbeelding laat het moment van het overhandigen van de bloemen zien, waarbij hun handen elkaar bijna raken: het meisje lijkt de bloemen en daarmee zijn liefde te accepteren, maar of zij ook kussen belooft blijft open. Het meisje heeft de ereplaats van een dame gekregen: zij is als hoogstaande en ontvangende partij in statische houding en heraldisch rechts afgebeeld. De jongen nadert haar als wervende partij van links met zijn geschenk hoog voor zich opgeheven. Althans, dit is het beeld dat de beschouwer ziet na het draaien van de bladzijde, zodat het paar rechtop komt te staan. Als men het blad in de gewone leesrichting voor zich houdt, dan ziet men het liefdespaar gekanteld, in een liggende positie met de gezichten naar links en de voeten naar rechts, met de vrouw onder en de man boven. Ook al is het paar niet in omhelzing afgebeeld, deze positie is voor een liefdespaar toch suggestief te noemen[635], zeker in relatie tot de seksuele toespelingen in de liedteksten die aan de afbeelding voorafgaan. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de samenstellers van de verzameling hier het voorwendsel van ruimtegebrek hebben gebruikt om de afbeelding van een decent en nog afstandelijk liefdespaar door een simpele ingreep (het kantelen van de voorstelling) een dubbelzinnige lading te geven: de suggestie te wekken van mogelijke verdere stappen in het liefdesproces bij een succesvolle werving, met als ultieme vervulling de *felix coniunctio* van de *puer cum puellula*, zoals enkele pagina's ervoor bezongen in CB 183. De miniatuur van het Liefdespaar is daarmee letterlijk een plaatje met een dubbele bodem (een smal sta-vlak aan de zijkant en een breed lig-vlak onder), geheel in overeenstemming met de vele dubbelzinnigheden in de liederen over de liefde.

[634]Cf. Edwards 2000, 65; Camille 1998, 25.

[635]Zo ook M. Camille 1998, 23: 'The scribe left only a long rectangular space in which to fit two figures, whose standing and lying positions are suggestive.'

De relatie met de liedteksten

De verzen van CB 186 vormen samen met de daarin opgenomen afbeelding van het Liefdespaar de afsluiting van de afdeling liefdesliederen als geheel, die ongeveer de helft van de hele verzameling omvat: CB 56 tot 186, uitgezonderd een tiental klachten (CB 122-131), in totaal zo'n 120 teksten. Hoewel de afdeling uiteenvalt uit een ouder deel met internationaal liedrepertoire vóór de groep klachten (CB 56-121) en een eigentijds ('Duits') deel met meer lokaal liedrepertoire (CB 132-186) erna, blijken dezelfde thema's en motieven toch door de hele afdeling heen terug te komen, zodat van een inhoudelijk samenhangend corpus gesproken kan worden.
In het voorafgaande heb ik de afsluitende afbeelding van het Liefdespaar met de bijpassende Liefdesverklaring in verzen tot uitgangspunt genomen voor een thematische analyse van dit enorme en in zijn veelheid tamelijk amorfe en ondoordringbare liedcorpus. De motieven die ik aan de hand van afbeelding en verzen in de Buraanse liefdesliederen heb kunnen onderscheiden zijn in grote lijnen de volgende: het meisje als bloem; het vrouwelijke schoonheidsideaal; de natuurlijke oorzaken van de liefde: jeugd en lente; de vijf stadia van het liefdesproces.

Het meisje als bloem
In gedicht CB 186 krijgt de geliefde niet alleen bloemen aangeboden als liefdesgeschenk, ze wordt ook zelf met een bloem vergeleken en door haar minnaar Bloem (flos) of Flora genoemd. De heerlijke geur die wordt aangeprezen, heeft behalve op de bloemen ook betrekking op de allerzoetste Flora die de bloemen ontvangt: *Flora dulcissima semper odora*. Ook in de liefdesliederen worden meisjes vaak met bloemen vergeleken, vanwege hun verleidelijke gratie en opbloeiende schoonheid, hun aanlokkelijke geur en hun ontluikende vrouwelijkheid. Bij deze vergelijking zijn de rode roos, als symbool van de liefde, en de witte lelie, als symbool van de maagdelijkheid, veruit favoriet. Ook de huidskleur van het meisje wordt vaak in deze termen omschreven: een lelieblanke hals en handen, een gelaatskleur die een leliewit voorhoofd combineert met een rozerode mond en blozende wangen.
De Flora van de afbeelding beantwoordt geheel aan de vergelijking met de bloemen die zij in ontvangst neemt: een tuiltje witte bloemen op groene stengels. De grote afhangende bloemkelken kunnen als lelies bedoeld zijn, de kleine rozetbloemen met een rond hartje als witte roosjes. De bedeesde houding en het uiterlijk van het meisje doen eerder denken aan de maagdelijke lelie dan aan de verleidelijke roos. Recht en rank als een leliestengel rijst haar in een groen gewaad gehulde meisjeslichaam op, bekroond door de lelieblanke 'bloem' van haar gezicht, hals en handen. Ze heeft roze blosjes op haar wangen en ook haar mond is met roze aangezet, maar niet echt rood van kleur. De indruk van een bloem wordt nog versterkt door de kleur en snit van haar kleding en door haar statische houding. Het nauw aansluitende groene kleed geeft haar slanke lichaamsvorm een stengel-achtig aanzien, nog geaccentueerd door de recht vallende en over haar voeten uitwaaierende rok, waardoor ze in de grond 'geplant' lijkt. Ze staat daarbij stijf rechtop mooi te zijn als een bloem om de hulde en het geschenk in ontvangst te nemen.

Het schoonheidsideaal
Gedicht CB 186 verwijst voornamelijk in beeldtaal naar de schoonheid van de geliefde (bloem en dageraad) en vermeldt van haar aantrekkelijkheden enkel de rooskleurige mond, waarvan de minnaar een glimlach en kussen verwacht. In de liefdesliederen daarentegen zijn tal van korte en langere beschrijvingen te vinden van de uiterlijke schoonheid van de geliefde, die zich lijken te conformeren aan een literair ideaaltype. Ook de in de afbeelding weergegeven geliefde beantwoordt aan het in de liedteksten verwoorde schoonheidsideaal. Haar schoonheid is die van een jong en pril meisje: ze is van gemiddelde lengte en rank en slank van lichaamsbouw, haar gezicht is lelieblank vermengd met rozerood, haar huid is glad en glanzend, haar ogen stralen.
Als we het uiterlijk van de afgebeelde Flora beschrijven, volgens de regels van top tot teen, dan komt zij aardig overeen met het beeld dat de liederen van de geliefde oproepen. Beginnend met de volmaakt ronde top of kruin van het hoofd en vervolgend met het gezicht: het blanke voorhoofd is glad en licht gewelfd, de zwarte 'gepenseelde' wenkbrauwen zijn gescheiden van elkaar en sierlijk gebogen boven de helder stralende ogen, de neus is van gemiddelde afmeting, de mond is klein en rond als een roosje, met licht zwellende rozerode lippen, de wangen hebben een rood blosje. De kleine oren (in de teksten niet genoemd) gaan half schuil onder het lange golvende blonde haar, dat het gezicht omlijst en vanaf

de lange slanke hals is gevlochten, over de rechte schouders naar achter valt en dan sierlijk de ruglijn volgt tot op de heupen. De huid van gezicht, hals en handen is een fraai mengsel van wit en zachtroze. De handen zijn gracieus met lange, fijne vingers. De kleding die het meisje draagt accentueert de lichaamsvormen: het bovenlijfje en de lange mouwen van haar kleed omsluiten nauw het bovenlichaam en de armen, een lange riem omsnoert het middel, de lange soepel vallende rok volgt de contouren van het onderlichaam en benen. Het bovenlichaam is slank en recht, borsten tekenen zich niet zichtbaar af. De armen zijn lang, slank en sierlijk. Onder het zeer smalle middel, geaccentueerd door de riem, toont het onderlichaam zijn zachte rondingen: de lichte welving van de buik, de gebogen lijn van de heupen, met daaronder de lange en slanke maar toch stevige meisjesbenen en de (grotendeels verborgen) kleine voetjes. Het afgebeelde meisje belichaamt een ideaaltype, zoals de fictieve naam Flora in het bijbehorende gedicht ook verwijst naar een antieke bloemengodin als model van ontluikende vrouwelijke schoonheid. De in de liefdesliederen beschreven meisjes beantwoorden aan hetzelfde ideaalbeeld als de in de miniatuur geschilderde Flora: een in oorsprong antiek literair model gegoten in een middeleeuwse vormgeving. Woord en beeld lopen hier parallel, komen uit dezelfde esthetische traditie voort. Zo vertegenwoordigt de Flora van de slot-afbeelding de in de liederen om hun schoonheid geprezen meisjes zonder een directe illustratie van de teksten te zijn.
Het jeugdige schoonheidsideaal dat uit de liedteksten spreekt lijkt ook van toepassing op de verliefde jongeman van de afbeelding, die de mannelijke ik-figuur representeert van de liefdesverklaring en van tal van liefdesliederen. Geheel passend bij het genre van de liefdeslyriek gaat alle aandacht van de verliefde man uit naar het uiterlijk van de beminde, wier liefde hij hoopt te winnen. In de liedteksten wordt wel de uitwerking van de schoonheid van de vrouw op het gemoed van de man beschreven, maar niet zijn eigen uiterlijk.[636] De miniatuur beeldt het uiterlijk van de wervende man wel af en in die zin biedt de illustratie tevens een aanvulling op de teksten, ook wat betreft de kleding die evenmin in de liederen wordt beschreven. Beide figuren van het liefdespaar volgen dezelfde canon van schoonheid:[637] een persoon van jeugdige leeftijd, met een slanke gestalte en elegante bewegingen, waarbij de jongen een mannelijker postuur heeft: hij is groter en hoekiger dan het meisje, met een breder gezicht, een stevigere hals en grotere voeten. Samen vormen zij het ideale paar van een schone jongeling en een mooi meisje.

Liefdestijd: lente en jeugd

De aanbidder schenkt zijn geliefde een bloem als teken van zijn liefde, zoals ook CB 161 bloemen als 'liefdesbodes' aanduidt (*flores amoriferi*). Maar de bloemen zijn behalve een liefdesgeschenk ook een symbool van de Lente, het jaargetijde van de bloesem en van de opbloeiende liefde. Daarmee samenhangend staan zij ook symbool voor de jeugd, de bloeitijd van het leven die gewijd is aan liefde en plezier. Tevens wordt het aanbeden jonge meisje in schoonheid, prilheid en geurigheid met een bloem vergeleken. Ze wordt bovendien door haar minnaar aangesproken als Flora, de godin van de lente en de bloemen. De keuze van de kleur groen voor haar kleed benadrukt deze identificatie met de

[636]De enkele verwijzingen naar het uiterlijk van mannen in de liederen, in teksten die meisjes in de mond zijn gelegd, zijn of karikaturaal, zoals de *miles* en *clericus* in het liefdesdebat tussen Phyllis en Flora (CB 92) of zeer kort, zoals de beschrijving van de verleider in CB 184: *iuvenis pulcher et amabilis*; een schone en beminnelijke jongeling, daarentegen in CB 185 aangeduid als *ungetan*, 'monster': de belager is slecht en lelijk, in contrast met het meisje dat lief en mooi is (*chint so wolgetan*). Vgl. ook de leer van de retorica, volgens welke de beschrijving van de schoonheid van de vrouw uitvoerig behoort te zijn, die van de man echter beknopt moet blijven: Mattheus van Vendôme, *Ars versificatoria* I,67; zie boven: schoonheidsbeschrijving.

[637]Dat de kenmerken van een schone jongeling en een mooi meisje grotendeeld uitwisselbaar zijn, blijkt uit de overname van eigenschappen van Ganymedes (uit de *Altercatio Ganimedis et Helene*, str.21) voor de schoonheidsbeschrijving van een meisje in CB 146: het verleidelijk 'lachende' gezicht, met gescheiden wenkbrauwen boven stralende ogen en een mond die uitnodigt tot kussen. In de 'liefdes-wedstrijd' tussen Ganymedes en Helena zijn beiden in schoonheid aan elkaar gewaagd (str.3 en 4): beiden zijn even mooi van gestalte en aangezicht (*forma, facies*), beiden onderscheiden zich door hun vorstelijke verschijning (*cultus regius*) en hun heldere gezicht (*facies serena*), waarin de lelie van het voorhoofd wedijvert met de roos van de wangen. De beschrijving van het gezicht van Helena (str.24 f.) vormt grotendeels een herhaling van dat van Ganymedes, met toevoeging van een zich fraai verheffende neus (*pulcre nasus eminet*) en honingzoete kussen. In de beschrijving onderscheiden man en vrouw zich voornamelijk door hun haardracht. Zie boven: schoonheidsbeschrijving.

lente- en bloemengodin, want groen is de kleur van de plantengroei en de natuur in de lentetijd. Het 'lentemeisje' van het gedicht, helder als de dageraad, doet ook denken aan het meisje 'met het lentegezicht' uit CB 157 (*virgo .. facie vernali*) of de meisjes 'als een Paasmorgen' (*Ostermorgen*) bij de minnezanger Reinmar. verwijzing
Deze associaties maken de miniatuur van de 'liefdesverklaring door bloemen' tevens tot een seizoensafbeelding van de Lente, als de tijd van de bloemen, de liefde en de jeugd.[638] Mogelijk beeldt de voorstelling zelfs een bepaalde ceremonie uit tijdens een lentefestijn als het Meifeest, waarbij een jongen zijn 'meibruid' huldigt met een boeket en een bijbehorend gedicht. Reflecties van dergelijke lentegebruiken en verwijzingen naar het samen bloemen plukken vonden we ook in de dansliederen rond dit thema.[639] De illustratie van het Liefdespaar is daarmee tevens als Lentebeeld of Meibeeld te karakteriseren.

Liefdeswerving en de stadia van het liefdesproces
De miniatuur brengt de liefdeswerving in beeld: een jongeman probeert de liefde van zijn beminde te winnen door het aanknopen van een gesprek en het aanbieden van bloemen. In de afbeelding is de rolverdeling tussen man en vrouw duidelijk aangegeven. De jongen is de actieve en wervende partij, het meisje de passieve en ontvangende. Het zien van haar schoonheid heeft bij de jongeman de liefde doen ontvlammen en hij benadert haar met zijn geschenk en spreekt haar aan. Het meisje kijkt op naar de bloemen en lijkt op het punt te staan hem te antwoorden en het geschenk in ontvangst te nemen. De liefdesdialoog wordt weergegeven door de handgebaren van beiden, die samen met de opgeheven bos bloemen de centrale spil van de voorstelling vormen. Met hun rechterhanden lijken zij het spel van aanbieden en accepteren te spelen, terwijl hun linkerhanden in een spreekgebaar geheven zijn.
De kleurkeuze van de kleding onderstreept de rolverdeling: de in het rood geklede jongeman staat in vuur en vlam, hij brandt van liefde, terwijl de liefde bij het in het groen geklede meisje net ontluikt, in respons op zijn liefdesverklaring, wat de minnaar hoop geeft. Deze keuze sluit geheel aan bij de gangbare 'kleurenleer', volgens welke vurig rood de mannelijke kleur is en groen de vrouwelijke, ontvangend en mild als de lentenatuur. Het prille lentegroen staat tevens voor jeugdige schoonheid en hoop. Ook het wit van de bloemen kan hoop uitdrukken, maar verbeeldt hier vooral de zuiverheid en maagdelijkheid van het meisje. Volgens de middeleeuwse 'liefdesleer' konden geliefden zelfs door de keuze van hun gewaadkleur de stand van hun verhouding tonen, waarbij rood duidt op brandende liefde en groen voor het liefdesbegin.[640]
De miniatuur verbeeldt zo het begin van een liefdesrelatie; de jongeman ziet zijn eerste stappen op het liefdespad bekroond, want het weergegeven moment lijkt dat waarop het meisje haar aanvankelijke schuchterheid en terughoudendheid opgeeft om zijn liefde te beantwoorden. De liefdesdialoog met het spel van aanbod en smeekbede van de kant van de man en acceptatie en beantwoording van de kant van de vrouw vormt ook het centrale motief van de liefdesliederen, als verworvenheid of wensdroom. De miniatuur van de liefdesdialoog besluit daarmee op passende wijze de afdeling liefdesliederen: de

[638]Vgl. Ovidius, *Fasti* 5,183 ff. over de *Floralia*, het zesdaagse festival van de bloemengodin Flora, dat in Rome met 'vrolijke spelen' werd gevierd (*ludis celebranda iocosis*) rond de overgang van april naar mei (28 april tot en met 3 mei); 273 f., waar Flora zegt dat ook de bloeitijd van de jeugd haar werk is: *nos quoque idem facimus tunc cum iuvenalibus annis/ luxuriant animi corporaque ipsa virent*; tenslotte bewerkstellig ik ook, dat in de jeugdjaren de geesten uitgelaten zijn en de lichamen in volle bloei; 353 f.: *et monet aetatis specie dum floreat uti/ contemni spinam cum cecidere rosae*; en ze (Flora) maant ons te genieten van de schoonheid van de leeftijd, zolang deze nog bloeit; men veracht de doornstruik als de rozen afgevallen zijn; cf. *P. Ovidius Naso: Die Fasten*, ed. F. Bömer, Heidelberg 1957.
[639]Vgl. ook een *Ars poetica* uit Admont (12e eeuw): *Regulae de Rithmis* met dichtvoorbeelden, o.a. *Cetus iuvenum legetur*, een lentelied uit door (omgekeerde) versherhaling aaneengeregen strofen, over een bloemenplukkend meisje, dat alle jongens dolverliefd maakt; Admont Cod.759, hs met retorische tractaten en verzen (o.a. Marbod van Rennes, Liber de Gemmis, Disticha Catonis), fol. 189-99; Dronke, Love-Lyric 261, 547; G. Mari, *I trattati medievali di ritmica latina*, 1899, 33. Noot bij liedteksten?
[640]Cf. Brinkmann 1928 (1979) 89; kleurensymboliek in didactische literatuur: gewaadkleur verwijst naar stand van liefdesverhouding, bv. *Muskatblut*, ed. von Groote, nr 38, str.6: rood betekent brandende liefde, blauw bestendigheid, zwart verdriet en toorn over verloren liefde, wit liefdeshoop, geel inwilliging of overgave, bruin het zwijgen, groen het liefdesbegin; vgl. Gloth, Teutonia I, 44 ff. Lit. kleurenleer/ Farbenlehre?

jonge vrouw representeert de in de liederen bezongen meisjes, de jongeman de wervende minnaars, de ik-figuren (zangers) van de liedteksten.

De relatie met Versus CB 186

Het metrische gedicht CB 186 en de bijbehorende miniatuur functioneren tezamen als een *Explicit* bij de afdeling Liefdesliederen. Samen vormen zij een Liefdesverklaring in woord en beeld, die de bonte verzameling liederen op samenvattende wijze besluit. Het thema van de liefdeswerving, dat ook in de liederen steeds centraal staat, concentreert zich hier - in gedicht en illustratie - op het aantrekkelijke motief van de bloem.

Een liefdesverklaring met bloemen
De afbeelding van het Liefdespaar is geïntegreerd in de tekst van CB 186: een liefdesverklaring in verzen door middel van bloemensymboliek. De miniatuur, met haar gekantelde beeldvlak, wordt 'omlijst' door de eerste en de tweede regel van het gedicht. Rechts naast de jongeman staat de titelspreuk, een combinatie van aanbiedingsformule ('Oh Bloem, neem deze bloem aan') en liefdesverklaring ('want de bloem is het teken van liefde'). Dit zijn de plechtige openingswoorden die hij tot zijn geliefde richt, terwijl hij haar benadert en met deze toenadering letterlijk zijn eerste stappen op het liefdespad zet. Links naast het meisje begint de uitwerking van de bloemenmetafoor, die nu op de geliefde, het object van zijn verlangen, wordt betrokken: 'Liefde voor die Bloem houd mij geheel gevangen'. De beminde en geadoreerde Bloem is passend in het groen gekleed, de aanstormende verliefde minnaar in het rood, de vurige kleur van de liefde en de passie. Zo wordt de dubbele bloemenmetafoor in directe relatie tot de afbeelding gebracht: aan de ene kant staat de bloem voor de liefde van de aanbidder, aan de andere kant voor de schoonheid van de aanbedene.
De volgende vijf versregels werken het gegeven van de bloem als symbool van de liefde verder uit en benadrukken daarbij het sensuele aspect van de liefde, die - evenals de bloem - met alle zintuigen ervaren moet worden. Met deze verleidelijke beeldspraak uit de minnaar op 'verbloemde' wijze zijn erotische verlangen naar eenwording met de geliefde. De aanbidder hervat de aanprijzing van zijn liefdesgeschenk (de bloem, zijn gedicht en zichzelf) aan zijn *Flora dulcissima*, die hij met lofprijzingen eert: zij is welriekend als een bloem, haar schoonheid is stralend als de dageraad, haar stem is als de zang van de nachtegaal. Hij verzoekt haar de bloem (en de schenker) met alle zintuigen te aanvaarden: de bloem uit zijn hand aan te nemen, de bloemengeur te ruiken, naar de bloem te kijken en deze toe te spreken. Dit stadium van het verzoek lijkt op de afbeelding bereikt: Flora kijkt op naar de bloemen boven haar gezicht, ruikt hun geur en houdt haar rechterhand op in een ontvangend gebaar, terwijl ze haar linkerhand opheft, in een spreekgebaar of om de aangeboden bloemen met beide handen aan te nemen. Verder vraagt hij haar om hem, de schenker, toe te lachen terwijl ze de bloem bekijkt (*michi ride*) en vervolgens de bloem (de minnaar) kussen te geven met haar rozerode mond. Waarna hij ongetwijfeld hoopt op verdere gunsten en uiteindelijk op de begeerde Bloem zelf.
Tekst en beeld stemmen hier niet helemaal overeen. In het gedicht is slechts sprake van één bloem die past bij Flora's rode mond: *rubeo flos convenit ori*. Op grond hiervan zou als geschenk een enkele rode roos te verwachten zijn, die ook het meest geschikt lijkt als 'teken van liefde'. In de afbeelding echter overhandigt de minnaar zijn Flora een boeket van zes witte bloemen: drie grote lelies en drie kleine roosjes. De witte lelies symboliseren op hun beurt heel passend het maagdelijke meisje van de afbeelding, wier mond ook niet opvallend rood is gemaakt. De afbeelding vult de tekst aan, doordat de respons van het aangesproken meisje getoond wordt: zij luistert naar de liefdesverklaring van de aanbidder en neemt zijn geschenk met zichtbaar welgevallen in ontvangst. Of zij ook op zijn verzoek om een kus ingaat, valt uit de afbeelding weer niet af te lezen. Toch lijkt de dubbelzinnige kanteling van de voorstelling de suggestie te wekken dat 'Flora' zijn smeekbedes zal verhoren tot en met de laatste stap: het 'plukken' van haar maagdelijke bloem (*deflorare*).

Het slot-epigram: bloem in beeld
De slotverzen onderaan de pagina vormen een afstandelijk commentaar op het plaatje erboven en op de schilderkunst in het algemeen: een geschilderde bloem is geen echte bloem, maar slechts een afbeelding die de bloemengeur van de ware bloem ontbeert. Als we deze vergelijking doortrekken naar

de bloemenmetafoor, dan betekent dit tevens dat ook de geschilderde Bloem (Flora) slechts een afbeelding (*figura*) op perkament is, geen tastbare vrouw van vlees en bloed, die heerlijk geurt en met haar mond glimlachen en kussen kan schenken. Bovendien is deze ideale geliefde geen weergave van een werkelijk bestaande vrouw, maar een lege illusie, niet meer dan een projectie van het mannelijk verlangen. Zij is even fictief als haar epitheton *Flora* en even denkbeeldig als de geïdealiseerde meisjes die in de liefdesliederen worden bezongen. Zij is de geschilderde pendant van het in de liedteksten beschreven literaire ideaalbeeld, een icoon van jeugdige vrouwelijke schoonheid. Deze spanning tussen ideaal en werkelijkheid kan worden doorgetrokken naar de rond de afbeelding geschreven woorden van de Liefdesverklaring, die in hun verheven Latijn en hun gekunstelde versvorm evenmin 'levensecht' zijn. De verzen zijn een poëtische stilering van een liefdessituatie die eerder voor voordracht in literaire kring is bedoeld dan voor werkelijke liefdeswerving. Zo wordt op deze laatste pagina van de afdeling liefdesliederen een spitsvondig spel gespeeld met woord, beeld en werkelijkheid.

Het 'bloemengedicht' CB 186 is niet als een geheel ontstaan, maar uit drie delen samengesteld. De titelspreuk en het slotepigram zijn elders afzonderlijk overgeleverd en een enkele keer samen in één handschrift (in omgekeerde volgorde), maar nergens in combinatie met een afbeelding. De zes verzen met de zinnelijke uitleg van de bloemenmetafoor zijn alleen uit de Carmina Burana bekend. Het is goed denkbaar dat de samenstellers van de verzameling zelf drie bestaande metrische spreuken en verzen met als thema 'bloem en liefde' en 'bloem en afbeelding' hebben samengevoegd tot een langer gedicht, en dat vervolgens weer hebben gecombineerd met een passende miniatuur om de grote afdeling Liefdesliederen op fraaie en aansprekende wijze te kunnen afsluiten. Door de plaatsing van deze liefdesverklaring in woord en beeld aan het slot van de afdeling biedt de minnaar via de bloem niet alleen op symbolische wijze de bijbehorende liefdesverzen aan zijn geliefde aan, maar daarmee tevens de gehele 'bloemlezing' (*florilegium*) van liefdesliederen die zich achter hem bevindt.

HOOFDSTUK DRIE-4
IN TABERNA: WIJN EN SPEL

De afdeling kroegliederen: drinkers en spelers

Terwijl de eerste vier miniaturen van het handschrift tamelijk ver uiteen zijn geplaatst en verschillende thema's illustreren, staan de laatste vier miniaturen dicht bijeen binnen de derde afdeling, die grotendeels gevuld is met drink- en speelliederen (fol. 83-98[641]). De vier illustraties met drinkers en spelers vormen formeel en thematisch een nauw samenhangende groep. Het eerste tweetal, met drinkers en dobbelaars, sluit inhoudelijk aan bij de omringende liederen, die uitbundig het kroegleven bezingen dat zich opvallend vaak in de winter afspeelt. De laatste twee afbeeldingen tonen elk een meer verheven bordspel, schaak en triktrak, en zijn als een compositorisch paar bij leerdichten over het schaakspel gevoegd. De twee bordspelen voegen zich met het dobbelspel aaneen tot een speltrias, waarbij de geserveerde wijn voor de verbinding met de drinkersminiatuur zorgt. Samen geeft het viertal miniaturen een geschakeerd beeld van speels tijdverdrijf van mannen onder elkaar (kroeglopers en heren), onder het genot van een stevige dronk.[642]

Een geordende wanorde

De vier miniaturen die de liederen van drinkers en spelers illustreren zijn klein van formaat en bevinden zich binnen een bestek van enkele bladen (fol. 89-92) tussen de bijbehorende teksten (afb. 14d).De schrijver (h^2) heeft hiervoor bij de pagina-opmaak ruimte opengelaten tussen de tekstblokken. Die ruimte is wel wat krap bemeten, want de omlijsting van de miniaturen doorkruist meermaals de teksten boven en onder de voorstellingen. De strookvormige Drinkers-miniatuur van slechts vier regels hoog verlucht (iets onder het midden) de verso-zijde van het op één na laatste blad van katern fol. 83-90 (fol. 89^v). De drie spel-miniaturen decoreren de eerste drie bladzijden van het volgende katern fol. 91-98. Het 'spel-katern' opent op de voorzijde van het eerste blad met de miniatuur van de Dobbelaars (fol. 91^r). Deze afbeelding is dubbel zo hoog als die van de Drinkers (acht regels) en vult grotendeels de onderste helft van de pagina. Op de achterzijde van hetzelfde blad (fol. 91^v) staat iets hoger op de onderhelft de Triktrak-miniatuur, terwijl de bijpassende Schaak-miniatuur zich op de tegenoverliggende pagina bijna bovenaan bevindt (fol. 92^r). De twee bordspelminiaturen vormen zo een diagonaal geplaatst tweeluik van gelijk formaat (zeven regels).
Geheel naar verwachting houdt deze sectie, gewijd aan parodie, kroegliederen en het ongeregelde vagantenleven, zich minder strikt aan een inhoudelijke en formele indeling dan de meer serieuze en belerende eerste afdeling van de verzameling. Toch valt ook hier in de liederenmassa een zekere thematische ordening te onderscheiden, gemarkeerd door verzen en de miniaturen.
Na de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191 en het lied over 'de strijd tussen wijn en water' CB 193, beide met aansluitende Versus, volgt een reeks 'goliardische' liederen met als thema het onbeperkte levensgenieten: CB 195-206. De reeks begint met een groep kroegliederen, die het drinken, dobbelen en brassen bezingen in parodie-vorm (CB 195-197), met aansluitende Versus die manen tot matigheid (fol. 86^v-88^v).
Dan volgen twee groepen drinkliederen, waartussen de miniatuur van de Wijndrinkers geplaatst is. De eerste groep wordt gevormd door twee lofzangen op Bacchus, CB 199 en 200, met de bijpassende Versus CB 201 (fol. 88^v-89^v). Direct daaronder staat de miniatuur, die de overgang vormt naar de tweede groep drinkliederen, CB 202-205 en de Versus CB 206 (fol. 89^v-91^r).

---

[641] In het deel met de miniaturen is de tekst geschreven door h^2, de rubricatie zeer compleet (met sierwerk) uitgevoerd door h^1 en zijn weer de fraaie fleuronnée-initialen aangebracht (door de illuminator?): zie de P onder de Drinkers-miniatuur. Bovenaan fol. 95^v neemt h^1 het schrijfwerk weer over (inclusief de rubricering), kort voor het begin van het 'Ordelied' van de Vaganten CB 219, tot aan het einde van het oorspronkelijke corpus. De vagantenliederen eindigen abrupt aan het einde van het katern (fol. 98^v), midden in de elfde strofe van CB 226, omdat het daarop volgende katern verloren is gegaan. Cf. Schumann 1930, 53*; CB I.3 1970.

[642] Over deze afdeling, zie: Schumann 1929, 418-20; Schumann 1930, 51* f.; CB I.3 Bischoff (1970), 53, 55, 57. Over de miniaturen: Diemer 1987-1, 1293-5; Diemer 1987-2, 62 f., 66-9, afb. 5-8; Klemm 1998, 122, afb. 297 f. (drink/dobbel), V (schaak); Walworth 2000, 77-81, pl. 11-14. Voor de plaatsing, zie afb. 14: katernen-schema: d.

Op de reeks drink- en speelliederen (CB 191-206) volgt een reeks van vier metrische gedichten over 'het spel' (CB 207-210). De miniatuur van de Dobbelaars bevindt zich tussen de Drinkverzen CB 206 en twee metrische gedichten over het dobbelspel (Versus CB 207 en 208), onderaan fol. 91^{r}. De Dobbelverzen fungeren tevens als afsluiting van de langere reeks kroeg- en drinkliederen, waarin naast de wijn en het vagantenleven ook het gokspel bezongen en beklaagd wordt.
De tekst van CB 207 gaat verder op de achterzijde van het blad, fol. 91^{v}, waar de miniatuur van het Triktrakspel als een scheiding fungeert tussen de twee spelgroepen. De tweede spelgroep wordt gevormd door twee metrische leerdichten over het schaakspel, CB 209 en 210 op fol. 91^{v}-92^{v}. De afbeelding van een Schaakpartij staat als illustratie tussen de twee schaakgedichten opgesteld.
Na de spelgedichten volgt op fol. 92^{v} het hilarische braslied CB 211 over de buik als god en zijn cultus. Van dit 'vagantenlied' vormen de drie Versus op fol. 93 een morele tegenhanger. De verzen CB 212 manen weer tot matigheid in eten en drinken. De langere metrische gedichten CB 213 en 214 zijn *praecepta*, voorschriften voor goed gedrag: CB 213 geeft regels voor het spel, CB 214 voor de dagindeling van een student. In scherp contrast hiermee staat het volgende gedicht CB 215: de parodie van de Spelersmis (*Officium lusorum*). Hierna volgt nog een reeks vagantenliederen (CB 216-226): feestliederen, de parodie van de *Ordo Vagorum* (CB 219) en bedelliederen.
De genotzuchtige drinkliederen en vrijmoedige parodieën van deze afdeling worden steeds weer 'gecorrigeerd' door de serieuze Versus met hun waarschuwingen voor een al te hartstochtelijke overgave aan het spel en vermaningen tot matigheid in eten en drinken en tot een verstandige levenswandel in het algemeen. Zo wordt de schijnbaar ongelimiteerde overgave aan het genot herhaaldelijk onderbroken door de tot matiging en gezond verstand manende verzen. Niet zelden klinkt in de liedteksten zelf, in de weergave en de lofprijzing van drinken en spelen, ook een spottende toon door. De Carmina Burana heeft hierdoor ook in het laatste luchtige lieddeel het karakter van een liederenverzameling met morele en satirische trekken, al moet dat ook weer niet te zwaar worden opgenomen.[643]

Parodie in de drink- en speelliederen
In bijna alle liederen van deze sectie is in meer of mindere mate gebruik gemaakt van parodie, de nabootsing van een als bekend verondersteld voorbeeld in een werk van geheel ander karakter. Het beoogde effect van deze verdraaide imitatie kan variëren van satire en spot tot grap of literair spel.[644] De in opbouw en woordgebruik nagebootste teksten stammen voor het grootste deel uit de religieuze context: bijbel, liturgie, orderegels etc. Deze teksten moeten het clericale publiek zo vertrouwd zijn geweest, dat de parodist ze met optimaal succes kon plunderen voor zijn komische en spottende kroeg- of drinklied. De humoristische werking werd vooral bereikt door de combinatie van een nauwe overeenkomst in vorm met een sterk contrasterende inhoud: de plechtige woorden en rituelen van de goddelijke eredienst werden bewerkt tot 'platvloerse' kroegliederen, een literair genre met een lage status en een zeer profane boodschap. De spot en humor richtte zich daarbij niet op het eerbiedwaardige voorbeeld, maar op de daarin geprojecteerde kroegwereld van drank en spel. De parodie werkt als een soort lachspiegel, die het verheven model vervormt en soms compleet omdraait tot een 'omgekeerde wereld' van drinken en dobbelen, die de toehoorders eveneens zeer vertrouwd moet zijn geweest. Deze parodistische Latijnse teksten vol woordspel, bijbelcitaten en liturgische verwijzingen waren bedoeld voor ingewijden en werden waarschijnlijk als drinklied in de kroeg gezongen of voorgedragen bij feestelijke gelegenheden, tot lering maar vooral vermaak in clericale kringen. Het waren typische gebruiksteksten, die naar believen konden worden aangepast, aangevuld en gecombineerd. Tussen de parodieën bevinden zich banale kroegliederen opgebouwd uit standaardmotieven, maar ook virtuoze teksten van beroemde dichters, zoals de 'Biecht' van de Archipoeta (CB 191) en de epigrammen van Hugo Primas (CB 194), aansluitend op het 'Dispuut' tussen Wijn en Water (CB 193). Onder de gezaghebbende teksten, waaruit citaten werden geplukt voor satirisch of humoristisch hergebruik, vallen behalve die van bijbel en kerk ook de werken van de klassieke dichters en de gangbare schoolteksten met de bijbehorende terminologie, zoals die van de grammatica en dialectica. Of om het met de, geheel uit hun verband gerukte, woorden van een

[643]Cf. Schumann 1929, 418-20; Wachinger 1985, 287.
[644]Zie: Lehmann 1963 (1922) 3, 19-24, 123-50, 151-67; Bayless 1996, 1-14, 93-128, 208-12; LMA 6 (1993) 1737 f. (G. Bernt).

middeleeuwse autoriteit, Alanus ab Insulis[645], te zeggen: *Auctoritas cereum habet nasum, id est, in diversum potest flecti sensum*; Een autoriteit heeft een wassen neus, dat betekent dat hij in meerdere richtingen gebogen kan worden.
Veel parodieën hebben als thema de overgave van clerici aan drinken en gokken, een toewijding zo sterk dat het lijkt alsof ze de wijn en de dobbelstenen tot hun god hebben verheven. De parodieën bespotten deze 'devotie' in de vormen en termen van een religieuze eredienst, een parodie-mis, waarin de wijngod Bacchus en Decius, de patroon van het dobbelspel, worden vereerd. Maar de humor en hartstocht waarmee de overgave aan wijn en spel worden weergegeven verraden dat de parodisten zelf ook deze dwaasheid begingen en de parodie mede een vorm van zelfspot is. In de meeste parodieën van de afdeling staat het drinken centraal. Het publiek herkende zich ongetwijfeld in de toegewijde drinkers en bovendien leende deze 'ondeugd' zich goed voor literaire bewerking. Het drinken vindt plaats in een geëigende ruimte (de herberg), met een scala aan gebruiken objecten: de wijn in de bekers, geschonken door de herbergier en in gezelschap genuttigd, met het dobbelen als neven-activiteit. Beide bezigheden droegen gevaren van degradatie in zich, die komisch uitgebuit konden worden: dronkenschap, oneerbaar gedrag, bedrog, geld en kleding verliezen, berooid buitengegooid worden. In de Latijnse drinkersteksten zijn deze standaardelementen van het kroegleven bewerkt tot parodieën van de christelijke eredienst en haar onderdelen: complete Drinkers- en Spelersmissen, maar ook zelfstandige gebeden, hymnen, lezingen en preken. De 'Drinkersmissen' zijn een soort zuipkluchten in de vorm en taal van de liturgie: de gelovigen vereren hun god (Bacchus) in een ceremonie in de drinktempel (de kroeg) met als voorganger de wijnschenker of waard (*pincerna, tabernarius*), die de fysieke aanwezigheid van de god bewerkstelligt in de vorm van wijn.[646] Zo worden de tegengestelde sferen van *ecclesia* en *taberna* op elkaar betrokken door de wijn, die zowel in de 'rituelen' van de kerk als van de kroeg een centrale rol vervult. In de Carmina Burana is geen Drinkersmis maar een 'Spelersmis' opgenomen. De neumen boven de teksten van dit 'Officie van de Spelers' (CB 215) laten zien dat deze voor voordracht waren bedoeld en op dezelfde melodie gezongen werden als de echte misteksten. De eigenlijke grap van deze misparodie kreeg zijn werking namelijk pas als men door de bijbehorende melodie de oorspronkelijke, vertrouwde tekst steeds meehoorde.
In de derde afdeling van de Carmina Burana zijn parodieën, gebaseerd op religieuze teksten en instellingen, ruim vertegenwoordigd. De meest bekende teksten zijn de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191, de 'Regels' van de 'Vaganten-Orde' CB 219 en de 'Spelersmis' CB 215, waarvan de 'Spelerspreek' CB 222 een onderdeel zou kunnen vormen. In CB 211 verkondigt de profeet van god Buik zijn 'valse leer' van de genotzucht. De 'Drinkerspreek' CB 221 huldigt de gulle gastheer als de 'heilige' van de feestdag. In de drinkliederen CB 204 en 205 worden de waard en de wijn geprezen; CB 204 gebruikt voor de lofzang op de wijn een formule uit de eredienst: *Te Deum laudamus*. Het grootse kroeglied CB 196 combineert verschillende elementen uit de liturgie tot een drinkgelag van de *Libertini* in het Bacchus-heiligdom van de taveerne: een 'Votiefmis' voor de drinkers met een lange 'Drinkerslitanie'. De drinkersparodieën CB 195 en 197 gebruiken een ander model (een liefdeslied), maar bevatten ook verwijzingen naar de liturgie. CB 197 eindigt met een 'boetedienst' van uitgeklede dronkaards, waarna Bacchus hun gebeden verhoort. De Bacchus-strofe waarmee CB 195 begint, is een parodie van het Pinksterwonder, waarin Bacchus de plaats inneemt van de Heilige Geest. Dit sluit aan bij de 'Bacchus-hymne' CB 200, een lofzang op Bacchus en de wijn, die een Pinkster-sequens en een Heilige-Geest-hymne parodieert. Bacchus is ook het thema van de omringende teksten CB 199-202. In CB 199 vereren de 'drinkbroeders' Bacchus, Versus CB 201 bevat een 'gebed' tot Bacchus en spreekt van de 'wonderkracht' van de wijn. In CB 202 roept de spreker als een 'Bacchus-priester' de uitverkoren drinkers op tot de viering van het 'mysterie', waarbij oningewijden niet toegelaten zijn, en verkondigt hen de heilige regels van het zuivere drinken.

[645]*De Fide Catholica contra Haereticos* I,30; naar Mann 1980, 79. Met deze observatie bekritisiert Alanus hier de willekeurige uitleg van citaten en vervolgt dan, vanwege de zwakte van het argument 'ex auctoritate', met rationele argumenten voor de christelijke geloofsleer. Toch steunt volgens Mann zijn hele werk op het citeren van zowel bijbelse als klassieke 'auctoritates', een situatie die de haat-liefde-verhouding (*odi et amo*) van middeleeuwse auteurs tot het gebruik ervan goed illustreert.
[646]Bayless 1996, 7, 11, 93 f., 98, 210 f.

Bij een parodie worden motieven uit twee verschillende tekstgenres door vormnabootsing met elkaar in verbinding gebracht, in het geval van de drinkliederen meestal met een humoristische bedoeling. De parodie is een scherpzinnig spel van gelijkenis in vorm met contrast in inhoud. De dichters van de Latijnse drinkersparodieën namen daarvoor meestal bijbelse en liturgische teksten als model: de lofprijzing van God als model voor de verheerlijking van de wijn en de onderdelen van de eredienst voor de gebruiken van het kroegleven. Voor enkele liederen uit deze afdeling kozen de dichters echter een tekst uit een wereldlijk literair genre tot model: een geleerden-dispuut voor het 'Conflict tussen wijn en water' (CB 193), tweemaal een kunstzinnig Latijns liefdeslied voor een kroeglied over drinken en dobbelen (CB 195 en 197, naar CB 61 en 62) en tweemaal een Duitstalig lied, waarvan de beginstrofe is bijgevoegd (CB 203 en 211). In het braslied CB 211 wordt de 'valse genotsprofeet' in zijn Luilekkerland afgezet tegen de vrome pelgrim in het Heilig Land (Palestina-lied van Walther von der Vogelweide). De 'dobbelstrijd' van CB 203 wordt in de vorm gegoten van een heldenlied, waarbij het treffen van de spelers aan de speeltafel in de kroeg, met kledingstukken als inzet, parallel verloopt aan het treffen van de twee helden uit het Eckenlied in het woud, voor een strijd op leven en dood. Het gebruik van een tekst als basis voor een parodie getuigt van de algemene bekendheid en populariteit van deze tekst, tenminste binnen de kring waarin het parodistische lied ten gehore werd gebracht.

Inhoudelijke samenhang

Drinken en dobbelen in de kroeg

De twee miniaturen van de Drinkers en de Dobbelaars laten de twee hoofdbestanddelen zien van het gezelschapsleven dat in de omringende kroegliederen wordt bezongen: het drinken van wijn en het gokken met dobbelstenen.

Wijndrinkers - *Potatores*

De kleine miniatuur van de Wijndrinkers (fol. 89^{v}) bevindt zich tegen het einde van het 'drink-katern' fol. 83-90, ter illustratie van een lange reeks drinkliederen, wijnverzen en drinkers-parodieën (CB 191-206). De stripvormige illustratie is tussen de laatste twee groepen van de reeks geplaatst: de lofzangen op Bacchus en de wijn (CB 199-201) en de kroegliederen (CB 202-206).[647]
De Drinkscène (afb. 5) toont een gezelschap van vier wijndrinkende mannen, als halffiguren op een smalle beeldstrook. De eerste woorden van drinklied CB 202 functioneren als een gedecoreerde titel bij de afbeelding erboven en de aansluitende liedgroep: *POTATORES Exquisiti*, 'uitverkoren drinkers'. De wijn, die deze uitverkorenen genieten, wordt in de eraan voorafgaande en erop volgende liederen bezongen en beschreven als zuiver en onvermengd (*merum*), goed en edel (*vinum bonum, generosum*), sterk (*forte*) en onder de naam van de wijngod Bacchus als puur (*purus Bachus*), zacht (*lenis*) en zoet (*suavis*).

De Vino - Over de wijn: CB 191-198

De reeks drinkliederen opent met enkele 'klassieke' teksten van beroemde 12^{e}-eeuwse dichters, die de weldadige werking en de superioriteit van de zuivere, onvermengde wijn prijzen: de Archipoeta in zijn 'Biecht' (CB 191) en Hugo Primas in zijn epigrammen (CB 194). Daartussen staat het gedicht over 'de strijd tussen wijn en water' (CB 193), een scherts-dispuut waarin bij voorbaat al vaststaat dat de wijn de winnaar zal zijn. De triomf van de wijn over water is hier net zo zeker als de triomf van de clericus over de ridder in het 'debat' tussen Phyllis en Flora over de kwestie van de beste minnaar (CB 92).
Het is in dit verband opmerkelijk dat de Italiaanse franciscaan en geschiedschrijver Salimbene van Parma (1221-88) deze drie wijngedichten in zijn Kroniek bijeenplaatste onder de naam van 'Primas':

[647] De groep kroegliederen (drinken en dobbelen) loopt in feite door tot aan de Dobbel-miniatuur onderaan de eerste bladzijde van het 'spel-katern' fol. 91-98.

'*De Primate trutanno et de versibus suis et rithmis*'. In een later toegevoegde *Nota* attendeert hij daarbij wel op het onderscheid tussen 'Primas van Orléans' (*Primas Aurelianensis*), aan wie hij behalve een aantal epigrammen ook het wijndispuut toeschrijft, en diens tijdgenoot uit Keulen (*Primas canonicus Coloniensis*).[648]

CB 191: De 'Biecht' van de Archipoeta

Van alle wereldlijke Latijnse liederen is de zogenaamde 'Biecht' van de Archipoeta (Carmen 10) een der meest verbreide. In zijn beroemde *Confessio*[649] biecht de Archipoeta (c.1130-c.1165) aan zijn aartsbisschop de drie hoofdzonden op, waarvan men hem beschuldigt: zijn liefde voor *Venus* en de meisjes (van Pavia), zijn overgave aan het spel (*ludus*) en het drinken in de herberg (*taberna*). De biechtvader is zijn broodheer, de rijkskanselier Reinald van Dassel, die in 1159 was gekozen tot aartsbisschop van Keulen (str.24: *Electe Colonie*) maar pas in 1165 werd gewijd. Het lied werd vermoedelijk aan hem voorgedragen tijdens een verblijf in Pavia (str.8,9), waar Reinald samen met graaf Otto van de Palts in 1162 en weer in 1163 verbleef tijdens een gezantschap naar de paus. De Archipoeta heeft in dit lied zes strofen (str.14-19) verwerkt uit een eerder gedicht aan zijn mecenas, *Archicancellarie, vir discrete mentis* (Carmen 4,10-15), waarvan ook vier strofen zijn gebruikt voor CB 220. Kenmerkend is het samengaan van klassieke en christelijke thema's. Het gedicht is gebaseerd op de 'liefdes-confessie' van Ovidius (*Amores* II,4), maar volgt het schema van de christelijke biecht. Het is opvallend dat bij de belijdenis van de drie 'zonden' dichtregels van klassieke auteurs doorklinken (Ovidius: liefde, Horatius: gokken, wijn en dichten), terwijl bij de voorafgaande schuldbekentenis en het afsluitende verzoek om vergeving vooral bijbelse passages worden opgeroepen. De kern van de *Confessio* van de 'Aartsdichter' is een verdediging van het levensgenot, gerechtvaardigd door zijn jeugdige leeftijd en het beroep van dichter, dat inspiratie verlangt door liefde, wijn en spel.[650] De allerminst berouwvolle zondaar (*peccator*) betoont zich een onverbeterlijke drinkebroer (*potator*), die van plan is het kroeglopen tot zijn dood vol te houden, om te sterven met de wijnkan aan de mond.

12.*Meum est propositum in taberna mori*
ubi vina proxima morientis ori ...

---

[648]Salimbene de Adam, *Cronica a. 1233*; Vat.lat.7260, fol. 41^{rv}: 'Primas-groep': reeks epigrammen met als laatste CB 194,I, samen met de *rithmi* CB 191 en 193. Tekst: CB I.3: overlevering; *Cronica*, ed. G. Scalia, Turnhout 1998-9, 118 ff. In het verzamel-hs uit Zürich (C 58, eind 12^{e} eeuw) komen CB 194,I en CB 191 voor, maar niet bij elkaar: resp. op fol. 36^{v} en 153^{v}/154^{r}.

[649]Het lied werd onder deze naam (ook wel *Confessio Goliae*) bekend in de 13^{e} eeuw. CB 191: fol. 84^{r}-85^{v}, met titel '*Item*', met als voortzetting het Bedellied CB 191a op fol. 85^{v}. Bepaalde strofen zijn weer gebruikt voor nieuwe composities (str.11,12,16 voor het jongere drinklied *Meum est propositum*) en opgenomen in andere liederen (bv. str.11,12 in het lied van de *Ordo Vagorum*: CB 219). De tekst is overgeleverd in 32 hss (in 20 tamelijk compleet). De CB behoort tot de 4 hss die alle 25 strofen bevatten, maar in een wisselende volgorde (bij str.12-19): een vroeg hs (rond/na 1200) uit Stavelot met 3 Archipoeta-gedichten (Brussel KB 2067-73), dat ws dicht bij de Keulse overlevering staat, en twee bronnen van Italiaanse herkomst: Salimbene de Adam, *Cronica* (13^{e} eeuw) en Florence Laur.36.34 (14^{e} eeuw), dat ook CB 220a bevat, de voortzetting van de vier Archipoeta-strofen CB 220. Verdere hss uit Italië: in Pavia zelf (BU Aldini 42c, 14^{e} eeuw), in Ivrea (AC VII, 15^{e} eeuw) en een enkele veranderde strofe in Bologna (Ag A 926, 13^{e} eeuw). Daarnaast is er een Frans-Engelse hss-groep (vanaf c.1200). De oudste bron is het verz-hs in Zürich C 58, eind 12^{e} eeuw (str.1-7,14-25): tekst ws uit Frankrijk; bevat ook CB 194,I van Hugo Primas, CB 11 en het Troje-gedicht CB 101, naast veel spreuken. De tekstversie in de CB heeft geen specifieke relatie tot een van de andere hss, maar de combinatie met CB 191a kan wijzen op een westelijke herkomst: de ws Belgische dichter Gillebertus gebruikt in zijn *Carmina* namelijk een citaat uit dit gedicht tussen talrijke echte Archipoeta-citaten. Daarnaast lijkt een relatie met de Italiaanse overlevering mogelijk: opname van CB 220a in het Florence-hs; de 'Archipoeta/Primas-groep' in de Kroniek van Salimbene: CB 191, 193, 194,I; diens commentaar bij de 'Biecht': *Quod Primas excusat se Coloniensi episcopo suo, cui fuerat accusatus de luxuria et de ludo et de taberna, et promittit emendam et petit indulgentiam*; Hoe Primas zich verontschuldigt tegenover zijn Keulse bisschop, bij wie hij was beschuldigd van wellust, speelzucht en kroeglopen, hoe hij verbetering belooft en om vergeving vraagt; eerder al uitleg van ongeveer gelijke strekking. Cf. CB I.3; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987.

[650]Cf. Lehmann 1963, 95-8, 123; Bayless 1996, 96, 105; CB Walsh 1976, nr 2; Hamacher 1986, 24-33; CB Laistner/Düchting 1993, 212 f.

Het is mijn vaste voornemen, in de kroeg te sterven
waar de wijnkannen de mond der stervende nabij zijn ...
De dichter bekent dat de pure wijn van de kroegbaas hem beter smaakt dan de met water aangelengde wijn van de kerkvorst, waarmee zowel de miswijn als de tafelwijn van zijn bisschop kan zijn bedoeld.
13.*Poculis accenditur animi lucerna*
cor inbutum nectare volat ad superna
michi sapet dulcius vinum de taberna
quam quod aqua miscuit presulis pincerna
Met bekers wijn wordt de lamp van de ziel ontstoken,
het hart, gedrenkt in nectar, stijgt op naar hemelse hoogten.
Wijn uit de herberg smaakt mij zoeter
dan dat wat de schenker van de kerkvorst met water heeft vermengd.

In de strofen 14-19 legt de dichter een directe relatie tussen de kwaliteit van de wijn en die van zijn dichterlijke inspiratie. Na een goede dronk kan hij zelfs de uitdaging met zijn grote voorbeeld aan: *Tales versus facio quale vinum bibo [...] Nasonem post calicem carmine preibo*; De verzen die ik maak zijn als de wijn die ik drink [...], na een beker wijn overtref ik Ovidius in dichtkunst (str.16).

Geen water bij de wijn: CB 193 en 194
Het lied CB 193 en de metrische verzen CB 194 zijn geheel gewijd aan het thema van de pure wijn, die superieur is aan water en die men daarom niet mag ontkrachten door water bij de wijn te doen.

CB 193: 'De conflictu vini et aque' - 'Over de strijd tussen wijn en water'
De kwestie van de superioriteit van wijn of water is gegoten in de vorm van een *disputatio*, waarbij *Vinum* en *Aqua* om beurten hun kwaliteiten aanprijzen.[651] Het gedicht opent met de stelling dat tegenstrijdige zaken (*adversaria*) niet mogen worden gekoppeld (*non copulari*), maar gescheiden moeten blijven (*separari*). Als wijn en water samen in een beker worden gedaan, dan vermengen zij zich, maar deze verbinding (*coniunctio*) is eerder een verwarring (*confusio*) te noemen.
Vinum opent het dispuut met de volgende argumenten: *Aqua* is armzalig en oneerbiedwaardig, een onreine hoer, die zich met aarde vermengt tot modder; aan tafel is Water geen verrijking (*mensa per te non ornatur*), maar maakt een mens juist somber, zwijgzaam en zelfs ziek. In respons beschuldigt *Aqua* de Wijn ervan veel ellende te veroorzaken: *Vinum* doet de drinkers (*potatores*) tot ondeugden vervallen, brengt de tongen in verwarring en trekt lage lieden aan naar zijn hof, de kroeg (*tabernali curia*). De Wijn moet wegens zijn verdorvenheid worden opgesloten (in vaten), maar het Water kan ongehinderd over de hele aarde vloeien en de dorstigen laven.

Versus CB 194: Drie wijn-verzen van Hugo Primas
Op het thema van Strijdgedicht CB 193 sluit Versus CB 194 aan, bestaande uit drie zeer populaire epigrammen van Hugo Primas tegen het mengen van water en wijn.[652]

---

[651]CB 193: fol. 86^{rv}; met titel: '*De conflictu vini et aque*'. Het strijdgedicht tussen wijn en water bestaat in totaal uit 29 strofen, maar de tekstversie in de Codex Buranus houdt iets voor de helft op (na str.12,3) en geeft slechts het eerste en langste van de in totaal vier redes en tegenredes weer met afwisselend de argumenten van Wijn en Water. Het oorspronkelijke slot bevestigt de bewering van het begin: wijn en water mogen niet gemengd worden. Overlevering: behalve de CB in een hs van Engelse herkomst (Oxford Bodl.Digby 166, toevoeging 14^{e}/15^{e} eeuw) en drie 13^{e}-eeuwse hss van Italiaanse herkomst: twee in Parijs (BN lat.11687 en BN n.a.lat.1742) en de Salimbene-autograaf (bevat ook CB 191 en CB 194,I): '*Incipit tractatus Primatus de non miscenda aqua vino*'. In de versie van het Parijse hs 1742 noemt in de slotstrofe ene *Petrus* zichzelf als scheidsrechter (*Ego Petrus disputator huius cause terminator*), mogelijk de auteur van het gedicht, dat begin 13^{e} eeuw wordt gedateerd. Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987.
[652]CB 194: fol. 86^{v}: titel: '*Versus*'; deze epigrammen van Hugo Primas hebben een wijde verspreiding gevonden: nr. I is tot nu uit 47 bronnen bekend, nr. II uit 8 en nr. III uit 5, meestal verbonden met andere versregels van diens hand. Onder de 47 tekstgetuigen van I bevinden zich hss van Franse en Engelse herkomst (o.a. de hoofdbron voor het Primas-corpus: Oxford Bodl.Rawlinson G 109, c.1200), een 13^{e}-eeuws hs in Marburg (D 2, met II door een jongere hand), het verz-hs in Zürich (ook CB 191) en de Salimbene-autograaf (samen met CB 191 en 193). Verder een hs uit Italië (13^{e}/14^{e} eeuw), op een in Duitsland ingevoegd blad

I. In het mengvat wordt wijn aangelengd met water. De wijngod wordt zo verbonden met Thetis, de veel grotere godin van de zee, waardoor hij even waardeloos en krachteloos wordt als zij.[653] Laat daarom de god zonder godin verschijnen!
II. De tweede spreuk is vergelijkbaar met de 'stelling' waarmee de dichter van CB 193 zijn Strijdgedicht opent. Als twee zo verschillende zaken (*res tam diverse*) zich op tegennatuurlijke wijze verbinden, dan bederven zij elkaar wederzijds, ook al zijn ze op zichzelf goed.
III. In het derde epigram verwijst de dichter naar de heilige Schrift om zijn stelling te onderbouwen. Hij herinnert eraan dat bij de bruiloft van Kana in de kruiken van de Heer de wijn niet met water werd vermengd:[654] *In ciatis Domini non est coniunx aqua vini*.

De drinkers-parodieën CB 195-197
De drinkliederen CB 195 en 197 zijn een parodie (volgens Bischoff: een travestie) van twee kunstzinnige liefdesliederen in ongelijke strofen (*Leich*-vorm), die in de verzameling op elkaar volgen: CB 61 en 62. Zowel de originele liefdesliederen als hun kroegversies zijn alleen uit de Carmina Burana bekend. De tekst ertussen, CB 196, staat bekend als 'het grootste drinklied van de middeleeuwen'.[655]

Kroeglied CB 195: Door de wijn begeesterd
Het lange kroeglied CB 195 is bestemd voor liefhebbers van het dobbelspel, het vagantenleven en de wijn in de herberg. De tekst gaat voornamelijk over dobbelen, maar begint en eindigt met het bezingen van Bacchus en de wijn.[656] De Bacchus-strofe aan het begin (1b) parodieert het Pinksterwonder, met de uitstorting van de heilige Geest, die wordt gelijkgesteld aan Bacchus (*Bachi qui est spiritus infusio*), en het toestromen van de volkeren: *gentes allicit bibendi studio*; hij lokt de volkeren, die op drinken uit zijn, hierheen. Dit wonder wordt beschreven in de Handelingen der Apostelen 2,1-13, waarvan de laatste regel luidt: *alii autem inridentes dicebant: quia musto pleni sunt isti*; maar anderen zeiden spottend: 'Ze zijn zich aan zoete wijn te buiten gegaan'.[657] Dat geldt in ieder geval voor de mateloze drinkers van dit lied (1c): *Terminum nullum teneat nostra contio/ bibat funditus ...*; Ons gezelschap houdt geen maat en drinkt de bekers 'ad fundum'. Bacchus verdrijft immers de vervelende zorgen en brengt vreugde (1b): *curarumque tedium soluit et dat gaudium.*[658]
Aan het einde van het lied zingen de verzamelde drinkers de waard toe in een gemengdtalige strofe van Frans/Duits met Latijn[659], die zinspeelt op de voorkeur voor (pure) wijn boven water:
Deu sal misir bescher de vin tunc eum osculamur
wir enahten niht uf den Rin sed Bacho famulatur

(München Clm 14344) en in een aantal hss uit het Zuid-Duitse gebied: een hs uit Salzburg (Budapest NM C.lat.m.ae.316, hs 9^{e} eeuw, toevoeging 13^{e}/14^{e} eeuw op fol. 1^{r}), in St.Florian (XI 58, hs 13^{e} eeuw, toevoeging 14^{e} eeuw), Klosterneuburg (740, begin 15^{e} eeuw), Lilienfeld (147, 14^{e} eeuw, Excerpten-verzameling), tenslotte in een 14^{e}-eeuws hs uit St.Emmeran in Regensburg (met ook II en III), dat via Tegernsee in München kwam (Clm 18921). Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987.

[653]Zie: Geoffrey van Vinsauf, *Summa de coloribus rhetoricis*: geciteerd als voorbeeld van '*significatio*'; cf. Faral 1924, 326. Vgl. CB 202, str.5 en 6; in de gemengdtalige strofe 13a van CB 195 worden wijn en water tegenover elkaar gesteld als *vin* en *Rin* (de rivier de Rijn); zie onder.

[654]Het wijnwonder van Kana, waar Jezus *al* het water in de kruiken in wijn veranderde: Joh. 2,1-11; naar CB Vollmann.

[655]Cf. Parlett 1986, 236: 'the greatest drinking song of the Middle Ages, if not ever.' Model en parodie (CB 62-197 en CB 61-195) zijn naast elkaar afgedrukt bij Lehmann 1963, 142-5.

[656]CB 195: fol. 86^{v}-87^{v}, titel '*Item*'; het lied *Si quis deciorum* heeft de vorm van een '*Leich*' en parodieert het hoofse liefdeslied CB 61: *Siquem Pieridum*; beide teksten zijn unica; blijkens enkele zinsneden in de volkstaal is CB 195 ontstaan in het Duitse taalgebied: een uitroep (7,1: *Schuch!*), een naam (10,3: *Otto*) en een Duits-Latijnse wisselstrofe (13a). Cf. CB I.3; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987. Zie onder: Dobbelspel.

[657]Vulgaat; Willibrord-vertaling; cf. CB Vollmann 1987. Vgl. de 'Bacchus-Hymne' CB 200, met toespelingen op de Pinkstersequens *Veni sancte spiritus* en de Heilige-Geest-Hymne *Veni creator spiritus*.

[658]Vgl. str.11b: *Sed dum cenas mortis penas dat nescire Bachus*; Maar terwijl je aan de maaltijd zit, zorgt Bacchus dat je de straffen van de dood niet kent.

[659]De Romaans-Duitse zinsnede *Deu sal* komt ook voor in het refrein van kroeglied CB 205, waarin eveneens de waard, die goede wijn schenkt, geprezen wordt (zie onder); cf. CB Bernt 1974.

Gods zegen, mijnheer, breng de wijn, dan kussen wij hem.
Wij achten de Rijn (water) niet hoog, maar dienen Bacchus.

CB 197: De drinkebroers
Dit drinklied[660] parodieert een van de mooiste liefdesliederen uit de Carmina Burana, de 'nocturne' CB 62, die opent met het oproepen van de tot liefde nodigende avondstemming:
Dum Diane vitrea sero lampas oritur
et a fratris rosea luce dum succenditur ...
Als 's avonds de glazen lamp van Diana (de maan) opkomt
en door het roze licht van haar broer (Apollo, de zon) wordt ontstoken ...

In de drinkersversie is het de vrolijke stemming in de herberg, die de voorbijgangers uitnodigt toe te treden tot het gezelschap van de drinkebroers:
DUM Domus lapidea foro sita cernitur
et a fratris rosea visus dum allicitur
'dulcis' ferunt socii 'locus hic est hospicii'
Als het stenen huis aan het marktplein in zicht komt,
en de blik wordt getrokken door een blozende drinkbroeder,
dan roepen de kameraden: 'dit hier is een gastvrije herberg!'[661]

In de herberg klinkt een lofprijzing op het drinkersleven (str.3): *Hei quam felix est iam vita potatoris*; 'Hé, hoe gelukkig is toch het leven van een drinker!', gevolgd door een drinkgelag (str.4): *Bibuli lagenam absorbent vino plenam*; De dorstigen drinken kruiken vol wijn leeg ... Na het heftige drinkfestijn wankelen de beschonken drinkebroers met veel lawaai de herberg uit en vallen neer in de goot. Dan knielen zij en houden op straat hun boete-liturgie, waarna Bacchus hun gebeden verhoort.[662]

CB 196: IN taberna quando sumus - Als wij in de herberg zitten
Dit lied bezingt in parodie-vorm de drinkerswereld, waarin iedereen zich aan de drank heeft overgegeven.[663] Na een introductie in het zorgeloze kroegleven, dat geheel aan wijn en spel is gewijd, kan het grote drinkgelag beginnen. De *libertini*, de aanhangers van *Liber* (Bacchus) drinken eerst op degene die de wijn betaalt:
3.*Primo pro nummata vini ex hac bibunt libertini*
Om te beginnen drinken de 'libertijnen' hieruit voor een stuiver wijn

---

[660]CB 197: fol. 88^{rv}, titel '*Item Aliud*', *Leich*-vorm, parodie van CB 62; beide teksten zijn unica. Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987. Het herberglied werd waarschijnlijk op de melodie van het liefdeslied gezongen en houdt zich vooral in het begin strak aan de vorm, rijm en woordkeuze van het model, om de herkenning van de komische imitatie bij het publiek te verzekeren; het liefdeslied moet of bij het publiek bekend zijn geweest of tevoren zijn gezongen (Lehmann 1963, 142 f.).

[661]Vgl. de Engelse vertaling van Helen Waddell, *The Wandering Scholars* 1954, 164: 'When the pub is sighted/ in the market square/ every face is lighted/ with its rosy flare,/ then says every cheery soul,/'Could you find a better hole?''

[662]Naar de Boete-liturgie van de Vastentijd; cf. Lehmann 1963, 144 f.; vgl. str.1,7: *Bachus tollat ... pectora*; Laat Bacchus onze harten verheffen.

[663]CB 196: fol. 87^{v}-88^{r}, titel '*Item De Eodem*'; het complete lied is alleen bekend uit de CB, maar fragmenten en variaties van bepaalde strofen zijn aan te treffen in latere drinkliederen (15^{e}-17^{e} eeuw). Datering: ws voor 1233, wanneer de Florentijn Boncompagno (of Buoncampagni, c.1170-c.1240) in een spotdicht al een toespeling maakt op str.6,8 (*bibit ista, bibit ille, bibunt centum, bibunt mille*): *saltat iste, saltat ille, resaltant cohortes mille*. Dit spotgedicht, gericht tegen Johannes van Vicenza die de religieuze 'dans-gemeenschap' predikte, is uit het geheugen opgetekend door Salimbene de Adam in zijn kroniek, bij het jaar 1233; cf. Vollmann en Smolak, naar Lehmann 1963, 132 f. (met Latijnse tekst). CB Korth 1979 , 127-9, 197: past op de tekst van CB 196 de melodie toe van de Conductus *Congaudentes celebremus* uit het Daniëlspel van Beauvais (Londen BL Egerton 2615, 13^{e}-eeuws hs uit Beauvais; zie: CB 200). Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987; Lehmann 1963, 77, 129-32; CB Walsh 1976, nr 3; Hamacher 1986, 22-24; Bayless 1996, 95; Smolak 1986, 278-87.

Ze drinken eenmaal op deze, tweemaal op gene categorie (op de gevangenen, levenden en doden, zeevaarders etc.) tot dertienmaal toe, eindigend met:
4,5*duodecies pro penitentibus tredecies pro iter agentibus*
tam pro papa quam pro rege bibunt omnes sine lege
twaalfmaal op de boetelingen, dertienmaal op de reizenden,
evenvaak op paus als koning, drinken allen zonder enige maat.

De personengroepen op wie gedronken wordt (str.3,4: *bibunt pro...*) reflecteren de voorbeden van de liturgie van Goede Vrijdag (*Oremus pro...*): Laat ons bidden voor alle gelovigen en voor de hele kerk, voor de paus en de keizer, voor de gevangenen, zieken, zeevaarders, reizigers, voor ketters, joden en heidenen. De formulering met *pro* verbindt deze 'Litanie van de *Libertini*' ook met de Votief-missen (*Missae votivae*) en de bijbehorende gebeden (*Orationes diversae*). Zo bevat het *Missale Romanum* onder andere Votief-missen voor pelgrims en reizigers (*pro peregrinantibus et iter agentibus*) en ter nagedachtenis van alle overleden gelovigen, alsmede gebeden voor het heil van de levenden, voor de gevangenen, de vijanden, de zeevarenden en de openlijk boetvaardigen (*pro publice poenitentibus*). Andere groepen, zoals ijdele zusters, losgeslagen monniken, struikrovers en ruziezoekers, heeft de dichter zelf toegevoegd. Het lied lijkt zo een liturgie van de 'vrije' volgelingen van Bacchus, die onbeperkt en mateloos drinken: *bibunt omnes sine lege*.
Dan volgt een opsomming van de deelnemers aan het drinkgelag (str.5 en 6), dat tenslotte alle standen en de hele wereld omvat, want de Bacchus-gemeenschap maakt geen onderscheid tussen de drinkers en de wijn verenigt allen in het 'aards paradijs' van de *taberna*:
Bibit hera, bibit herus bibit miles, bibit clerus [...]
bibit ista, bibit ille bibunt centum, bibunt mille.
Zo drinkt de dame en drinkt de heer, drinkt de ridder, drinkt de clerus [...]
zo drinkt deze en drinkt gene, zo drinken er honderd, drinken er duizend.

De liedgroep voor de miniatuur (CB 199-201): Lofzangen op Bacchus

In de gehele reeks drinkliederen (CB 191-206) is Bacchus, de antieke god van de wijn, alomtegenwoordig. Hij wordt als godheid geprezen of zijn naam wordt metonymisch gebruikt als aanduiding voor de wijn.[664] De liedgroep voor de Drinkers-miniatuur is echter speciaal aan hem gewijd met lofzangen en passende verzen. Zoals de liefdesliederen de almacht van de liefdesgod Amor over de mensheid bezingen, zo prijzen de drinkliederen de wonderbare werkingskracht van de wijngod Bacchus.

Vagantenlied CB 199: de Bacchus-vereerders
De eerste drie strofen van dit vagantenlied[665] sommen de drie elementen van het vaganten-bestaan op: de wijn, het dobbelspel en het zwerven. Bacchus wordt hier opgevoerd als de bron van dit bandeloze leven: *PURI Bachi meritum incitat illicitum*; Het is de schuld (of verdienste) van de pure Bacchus (zuivere wijn): hij spoort aan tot het verbodene. Dan verklaart de zanger zich tot Bacchus-vereerder: *Bachum colo sine dolo quia volo quod os meum bibat*; Ik vereer Bacchus onverbloemd omdat ik wil dat mijn mond drinkt.
Hij zet zich af tegen het kloosterleven. Het echte leven is dat van de vagant, die *instabilis* is en door de wereld rondtrekt (*vagus mundo...in orbe rotundo*).[666] In de slotstrofe bezoekt ene Symon zijn vaderland (*patria*) de Elzas om daar zijn medebroeders (*confratres*) op te zoeken: *ubi vinum et albinum et rufinum potant nostri fratres*; waar onze broeders zowel witte als rode wijn drinken.

[664]In de Codex Buranus geschreven als *Bachus*. Zie CB I.3 Bischoff (1970) 228: 'Verzeichnis der Eigennamen'.
[665]CB 199: fol. 88^{v}-89^{r}, titel '*Item Aliud*', grote gezichts-initiaal P; lied is unicum, ontstaanstijd onbekend; cf. CB I.3 Bischoff (1970); CB Vollmann 1987.
[666]Zie ook de parodie van de *Ordo Vagorum* CB 219.

CB 200: Een Bacchus-hymne

Het refreinlied op Bacchus is een gezelschapslied, dat de grondvorm van een hymne parodieert (aanroeping, opsomming van de wonderdaden, lofprijzing als slot) en tal van toespelingen bevat op de Pinksterseqentia *Veni Sancte Spiritus* en de Heilige-Geest-Hymne *Veni creator spiritus*.[667] De lofzang-parodie verwelkomt de goddelijke Bacchus, in plaats van de heilige Geest, als inspirator van de drinkers:

1.*BACHE Bene venies gratus et optatus*
per quem noster animus fit letificatus
Welkom Bacchus, welkome en gewilde gast
door wie onze geest verblijd wordt!

Het refrein luidt:
Istud vinum bonum vinum vinum generosum
reddit virum curialem probum animosum
Deze wijn, deze goede wijn, deze edele wijn
maakt een man hoofs, kloek en moedig.

De oorspronkelijke tekst bestaat uit tien strofen, die (met uitzondering van de slotstrofe) steeds beginnen met *Bachus* (of *Bache*) en diens weldaden opsommen. Bacchus roept zowel bij mannen als vrouwen de liefdeslust op en onderwerpt hen aan Venus.[668] Hij verzacht de zorgen en brengt vreugde:

8.*Bachus lenis leniens curas et dolores*
confert iocum gaudia risus et amores
Bacchus, de zachte, die zorgen en smarten verzacht,
brengt scherts en vreugde, lachen en liefde.

Aan het slot volgen de offergaven:

12.*Bache deus inclite omnes hic astantes*
leti sumus munera tua prelibantes
Bacchus, verheven god, wij allen die hier staan
offeren u vol vreugde uw gaven.

en de lofprijzing:

13.*Omnes tibi canimus maxima preconia*
te laudantes merito tempora per omnia
Wij allen zingen tot u de hoogste lofgezangen
u naar uw verdienste prijzend door alle tijden heen.

Na de eerste strofe zijn in het lied secundair drie strofen ingevoegd (2-4), die formeel afwijken en niet met *Bachus* beginnen.[669] De eerste hiervan luidt:

2.*Iste cyphus concavus de bono mero profluus*

---

[667]CB 200: fol. 89[r], titel '*Item Aliud*'; tekst is unicum, in deze vorm (met str.3 (1b)) ontstaan na het Danielspel van Beauvais (c.1150), zie onder; cf. CB I.3 Bischoff (1970); CB Vollmann 1987; Hamacher 1986, 21 f.; strofentelling naar Vollmann (str.1-13), Bischoff: str.1, 1abc, 2-10.

[668]Voor de combinatie wijn en liefde, Bacchus en Venus, zie ook: liefdeslied CB 162,3,4, waar Venus Bacchus omarmt, drinklied CB 197,1,7, waar Bacchus de harten verheft en Venus ze verzacht, en kroeglied CB 205,4: *Bachus ad amorem instigat*, Bacchus spoort tot liefde aan. In het verhalende liefdeslied CB 76 brengt een welgestelde jongeman, als hij bevangen door de wijn (*vino debachatus*) de kroeg uitkomt, een bezoek aan een naburige 'Venustempel' (*templum Veneris*), die een luxe bordeel blijkt te zijn; in beide 'tempels' (van Bacchus en Venus) moet hij zijn beurs legen voor de bewezen diensten.

[669]De tweede hiervan (str. 3/1b: *Hec sunt vasa regia*) stamt uit het 'Danielspel' van Beauvais, dat rond het midden van de 12[e] eeuw wordt gedateerd (citaat uit de Conductus *Jubilemus regi nostro*; v. 48 f.); cf. CB I.3 (Bischoff) 1970; CB Vollmann 1987; CB Laistner/Düchting 1993, 226. Het *Ludus Danielis* van Beauvais is een werk van Hilarius van Orleans; de codex unicus van het spel is een 13[e]-eeuws handschrift, afkomstig uit Beauvais (Londen BL Egerton 2615); met neumen: hieruit de melodie toegepast op het hele lied in CB Korth, 131-4, 197 f.

siquis bibit sepius satur fit et ebrius
Deze holle beker, overvloeiend van goede wijn;
als men er veelvuldig uit drinkt, wordt men verzadigd en dronken.

De Bacchus-verzen CB 201
CB 201 is samengesteld uit vier Versus van verschillende vorm, lengte en herkomst.[670] Toch laat het geheel een zekere gedachtegang zien: I. Bacchus is een god, die door de wonderkracht van de wijn alles kan bewerkstelligen. II. Laat ons daarom zijn uitnodiging aannemen: III. Zet onvermengde wijn klaar, die alle zorgen verdrijft. IV. Bacchus verbrak de ketenen (van het wijnvat) en heeft zich bevrijd uit zijn kerker (de wijnkelder).[671]
Op deze verzen volgt de strookvormige miniatuur van de Wijndrinkers. Deze volgelingen van Bacchus hebben de kannen met zuivere wijn op tafel gezet, heffen de bekers en zetten deze gulzig aan de mond. Zij geven daarmee gehoor aan de oproep van Versus II om Bacchus te volgen en hierop samen te drinken:
Ergo bibamus ne siciamus vas repleamus
Daarom: laat ons drinken en - opdat we niet verdorsten - de wijnkan bijvullen!

De groep drinkliederen na de miniatuur: CB 202-206

Deze groep bestaat uit kroegliederen die het drinken (en dobbelen) in goed gezelschap verheerlijken en de waard prijzen. De kroegliederen zijn zeer passend geplaatst tussen de beide miniaturen van de Drinkers en de Dobbelaars en worden afgesloten door de drinkverzen CB 206.

Drinklied CB 202: POTATORES Exquisiti - Uitverkoren Drinkers!
Met deze aanhef begint het drinklied CB 202 direct onder de Drinkers-miniatuur.[672]
De eerste strofe luidt als geheel:
1.*POTATORES Exquisiti licet sitis sine siti*
e(n) bibatis expediti et cyphorum inobliti
cyphi crebro repetiti non dormiant
et sermones inauditi prosiliant

---

[670]Versus CB 201: fol. 89^{rv}, titel '*Versus*'; Versus I (8 verzen) komt verder gedeeltelijk (v.1-3,8) voor in het hs St.Gallen 386 (15^{e} eeuw) onder de titel '*De vino*'; v.4 komt ook als 4^{e} vers voor in het gedicht *Ut cecus videat* in het verz-hs Zürich C 58 (eind 12^{e} eeuw); cf. CB I.3 Bischoff (1970) . Versus I: cf. Lehmann 1963, 134: parodistische overdracht van de almacht van God de Vader en de wonderkracht van Jezus Christus op de god van de wijn.

[671]Cf. CB Bernt 1974; CB Vollmann 1987. De in de kerker gevangen en geketende Bacchus wordt door Bernt geïnterpreteerd als de wijn in het vat; vgl. CB 193,11,1-3. Tevens verwijzing naar de bijnamen van de wijngod: *Liber* (de vrije), de oud-Italische vruchtbaarheidsgod die later met Bacchus werd vereenzelvigd; de Griekse naam *Lyeus* (de bevrijder/verlosser) voor Dionysos, die zichzelf bevrijdde uit de ketenen van zeerovers; de ontketende en ontketenende god van de wijn en de roes, die ook zijn aanhangers van zorgen bevrijdt; zie ook CB 191,3,3; CB 194,I en CB 202,5,3.

[672]CB 202: fol. 89^{v}-90^{r}, aan het eind van de eerste regel ruimte opengelaten voor een titel, die niet is ingevuld; bovenaan fol. 90^{r} is in de buitenmarge door een latere hand (h^{10}, na 1250) een extra strofe toegevoegd (str.3a), die niet bij het oorspronkelijke lied hoort. Het complete lied (8 strofen) is overgeleverd in het Oxford-hs Bodl.Add. A 44, een verzameling van Engelse herkomst uit het eerste kwart van de 13^{e} eeuw, die 15 teksten gemeenschappelijk heeft met de CB; een latere 15^{e}-eeuwse hand heeft dit stuk de volgende titel gegeven: '*Carmen et laus bene potancium et precipue forte vinum*'; 'lofzang op het juiste drinken en op uitsluitend sterke wijn'. Een 15^{e}-eeuws hs van eveneens Engelse herkomst in London (BL Egerton 3307) bevat de tekst (str. 1,2,4-7) met een driestemmige melodie en een grote gehistoriëerde initiaal van monniken bij een drinkgelag. De versie in de Carmina Burana bevat de strofen 1-3,5,6; de beginwoorden in de Engelse handschriften luiden: *O Potores exquisiti*. Cf. CB I.3 Bischoff (1970); Oxford-verzameling: nr 49 (na drie lente/liefdesliederen: nr 46-48); Wilmart 1941, 63; editie Wilmart 1958, 65 f.: 'chanson bachique'; tekst niet opgenomen in melodie-uitgaven van CB (Korth en Russell/Pickett). In de slotstrofen, die in de CB ontbreken, belijdt de spreker dat hij zich aan de drinkregels zal houden en prijst hij de verlossende en helende werking van Bacchus.

Oh, gij uitverkoren drinkers, gij zijt dorstig zonder dorst.
Kom, drinkt nu ongehinderd en vergeet de bekers niet.
Laat de steeds bijgevulde bekers niet rusten
en laat ongehoorde woorden opborrelen.

De spreker treedt hier op als een Bacchus-priester, die de volgelingen oproept tot de viering van het mysterie, maar de oningewijden (de niet-drinkers) de deur wijst:[673]
2.*Qui potare non potestis ite procul ab hiis festis*
[procul ite quid hic estis][674] non est locus hic modestis
inter letos mos agrestis modestie
et est sue certus testis ignavie
Zij die niet drinken kunnen, ga ver weg van dit feest!
[Ga weg! Wat doen jullie hier?] Hier is geen plaats voor gematigdheid.
Onder uitgelatenen is gematigd gedrag onbeschaafd
en het is een zeker bewijs van zijn slapheid.

3.*Si quis latitat hic forte qui non curat vinum forte*
ostendantur illi porte exeat ab hac cohorte
plus est nobis gravis morte si maneat
si recedat a consorte tunc pereat
Als zich hier toevallig iemand verschuilt, die niet geeft om sterke wijn,
laat men hen de deur wijzen, laat hem weggaan uit deze kring!
Het is ons onverdraaglijker dan de dood, als hij blijft;
en als hij zich terugtrekt uit ons gezelschap, laat hem dan doodvallen!

Daarna verkondigt hij de heilige regels van het zuivere drinken: de sterke wijn moet puur gedronken worden en mag onder geen beding gemengd worden met water, want dan verliest hij zijn kracht. De wijngod Bacchus, die ook wel *Liber* (de Vrije) wordt genoemd, is immers trots op zijn vrijheid: *nam qui Liber appellatur libertate gloriatur*. Hij wil zich niet verzwakken door een huwelijk met de godin van de zee.

CB 203: HIEMALI Tempore - In de wintertijd
In het winterse kroeglied CB 203 worden de metgezellen opgeroepen mee naar de taveerne te gaan voor het dobbelspel (str.1) en uiteraard ook om daar, zoals gewoonlijk, vrolijk en gestadig te drinken.[675]
2.*Salutemus socii nos qui sumus bibuli tabernam sicco ore*
potemus alacriter cyphi inpleantur iugiter potemus solito more
Vrienden, laten wij, die drinkers zijn met een droge mond, de taveerne bezoeken.
Laten we vrolijk drinken, laat de bekers voortdurend gevuld worden.
Laat ons drinken, zoals onze gewoonte is!

Drinklied CB 204: De wijnstad Trier
Het drinklied CB 204 is een lofzang op de oude keizerstad Trier, gelegen aan de Moezel, als hoofdstad van de wijn:[676]

[673]Als Horatius, *Oden* III 1,1-4; naar CB Vollmann 1987.
[674]In de CB is hier een vers uitgevallen; tekst naar de Oxford-verzameling; cf. CB I.3 en CB Vollmann.
[675]Zie onder: dobbelspel.
[676]CB 204: fol. 90^{v}, titel '*Item Aliud*'; unicum; cf. CB I.3. De wijnen uit Trier (*Trevirensia vina*) waren befaamd en worden al geroemd in het 11^{e}-eeuwse Latijnse dier-epos *Ecbasis captivi*; in de 'binnenfabel' verteld door de wolf, v.417: de panter wordt door de vos onthaald op wijn uit Trier; v.733-9: koning leeuw is van zijn nierkwalen genezen door het drinken van wijnen uit Trier, op voorschrift van de vos. De vos prijst deze wijnen aan: niemand kan zoetere en betere wijn vinden (*dulcius ac melius*), die zorgen, ziekten en angsten verdrijft en de tongen spraakzaam maakt. Het verhaal is overgeleverd in 2 hss (A,B) in Brussel (KB), die beide mogelijk uit een klooster in Trier afkomstig zijn; hs A wordt c.1150 gedateerd, hs B is een kopie van A; cf. Zeydel 1964:

URBS Salve regia Trevir urbs urbium
Wees gegroet, koninklijke stad Trier, stad der steden

2.*Trevir metropolis urbs amenissima*
que Bachum recolis Bacho gratissima
da tuis incolis vina fortissima per dulzor
Trier, moederstad, allerlieflijkste stad
gij die Bacchus eert en Bacchus allerdankbaarst bent
schenk je inwoners de krachtigste wijnen - per dulzor! (door je goedheid)

3.*Ars dialectica nil probat verius*
gens Teutonica nil potat melius
nec plus munifica sua dans largius[677] *per dulzor*
De Ars dialectica levert geen argument dat meer op waarheid berust dan dit:
Het Duitse volk drinkt niets beters dan dit,
En er is geen stad vrijgeviger, die het hare rijkelijker schenkt - per dulzor!

In het refrein wordt de waard in het Duits toegezongen:
REFL.Her wirt, tragent her nu win vrolich suln wir bi dem sin
Refr.Heer waard, breng ons nu de wijn, vrolijk zullen we met hem zijn!

Kroeglied CB 205: Lof op de waard
In kroeglied CB 205 wordt weer de lof van de waard gezongen:[678]
1.*HOSpes laudatur si habunde datur*
ut bene bibatur et hoc propere
De waard wordt geprezen, als er voldoende geschonken is,
opdat er goed gedronken wordt - en wel snel!

In het refrein komt de Romaans-Duitse aanhef *Deu sal*[679] voor, maar de rest van de oproep tot drinken en dobbelen is in het Latijn:
REFL.Deu sal sit vobiscum o pecharie
modo bibite sortes apponite
Refr.Gods genade zij met u, oh bekers!
Drinkt nu en haalt de dobbelstenen tevoorschijn!

Het is groot feest, waar de *regula liberalis* geldt, de 'Orde-regel van de Vrijheid', van de aanhangers van *Liber* (Bacchus):[680]
5.(6)*Hic est locus annalis festumque natalis*
ubi liberalis est ista regula
Hier is de plaats van jaarfeest en verjaardag,
waar die regel van vrijheid geldt

Bij het verwelkomen van de wijn wordt de liturgische lofzang uit de zondagsmetten aangeheven:
6.(7)*Cum ergo salutamus vinum tunc cantamus*

Introduction. Tweetalige uitgaven (Latijn met vert.): W. Trillitzsch 1964 (Duits); E.H. Zeydel 1964 (Engels); C. Munier 1998 (Frans); G. van Tussenbroek 1999 (Nederlands: *De ontsnapping van een gevangene*).
[677]Een zinspeling op de 'wijnleiding' (*viniduct*) van Trier naar Keulen, die voor het eerst voorkomt in het Duitse *Annolied* (c.1080/81); dit 'fenomeen' wordt overgenomen in de *Gesta Treverorum* (c.1101), 15: ... *fecerunt Treberi subterraneum viniductum a Treberi usque Coloniam ..., per quem magnam copiam vini Coloniensibus amicitiae causa misere*; De inwoners van Trier legden een ondergrondse 'wijnleiding' aan van Trier tot aan Keulen ..., waardoorheen ze de Keulenaren uit vriendschap een grote overvloed aan wijn toezonden.
[678]CB 205: fol. 90^{v}-91^{r}, titel '*Item Aliud*'; tekst is unicum, heeft een Duits rijmschema; cf. CB I.3.
[679]Zie ook CB 195,13a.
[680]Vgl. CB 219, het 'Orde-lied' van de vaganten.

Te Deum laudamus et hoc propere
Als wij dan de wijn begroeten, dan zingen wij:
'U God, loven wij' - en wel snel!

Dan volgt een 'advies' aan de mede-drinkers: Bacchus is zoet, maar gevaarlijk voor drinkers die geen maat kunnen houden. Laat echter de moed niet zakken en drink door, want de echte drinkers zijn Bacchus waardig.
8.(9)*Bachus est suavis fit tamen sepe gravis*
bibentibus incaute ac inmoderate
Bacchus is zoet, wordt echter vaak onaangenaam
voor hen die onvoorzichtig en onmatig drinken

Drinkverzen CB 206
De afsluitende drinkverzen slaan dezelfde luchthartige toon aan als de voorafgaande drinkliederen.[681] Evenals bij de Bacchus-verzen CB 201 zijn geen vermanende spreuken gekozen, maar uitspraken met een scherts-achtig karakter.
Versus I is een citaat uit een dierfabel van Baldo, waarin de bok zich bij de wolf verontschuldigt voor wat hij eerder in dronkenschap gezegd heeft.[682]
Versus II sluit aan bij wat de Archipoeta in zijn 'Biecht' (CB 191) zegt over drinken en dichten: *Cum bene sum potus tunc versibus effluo totus* ...; Wanneer ik goed dronken ben, stroom ik geheel en al over van verzen ...[683]

Preek-parodieën van drinkers: CB 211 en 221

Ook na de metrische gedichten over het spel (CB 207-10) volgen nog liederen die de aardse genietingen, meest in parodie-vorm, bezingen.

Braslied CB 211: De cultus van de buik
In het hilarische braslied CB 211 wordt de Griekse filosoof Epicurus opgevoerd als 'profeet van het levensgenot', die zijn buik tot zijn god verklaart.[684] *Venter deus* is een toespeling op Paulus (Fil. 3,19), waarin deze over de vijanden van Christus zegt: 'zij zijn op weg naar de ondergang, hun buik is hun god, in hun schande stellen zij hun eer, zij hebben hun zinnen gezet op het aardse.'
De profeet van god Buik verkondigt zijn leer met luide stem:
1.*ALTE Clamat Epicurus: venter satur est securus*
venter deus meus erit talem deum gula querit ...
Luid roept Epicurus: een volle buik is zonder zorgen!
De buik zal mijn god zijn, naar een dergelijke god verlangt de keel ...

---

[681]CB 206: fol. 91[r], titel '*Versus*', eronder: de miniatuur van de Dobbelscène.
[682]CB 206,I: citaat uit fabel 29 '*lupus et hircus*' (vers 22 f.) van de *Novus Aesopus* van Baldo (ws Italië, laat 12[e] eeuw). Het complete werk is overgeleverd in de hss Heiligenkreuz 112 en Wenen 303; cf. CB I.3 (Bischoff) 1970; CB Vollmann 1987. Baldo's fabels zijn géén bewerking van die van Aesopus, maar een Latijnse versbewerking van 35 oosterse dierverhalen ('de fabels van Bidpai'), uit de Arabische versie (*Kalila wa Dimna*) die via een Perzische vertaling teruggaat op de Indiase *Panchatantra*. Cf. J. Mann, 'Beast Epic and Fable', in: *Medieval Latin*, eds. Mantello/Rigg 1996, 558.
[683]CB 206,II is verder bekend uit drie 15[e]-eeuwse hss (Basel, Florence, Vaticaan); CB I.3; CB Bernt 1974.
[684]Epicurus: als 'genotzuchtige' in tijdklachten; Versus CB 5 (omgekeerde wereld): v.11: *epicurus decoratur* (wordt geëerd); de satire van Walter van Châtillon CB 8, str.8,3: *commendatur Epycurus* (wordt aanbevolen). Vgl. ook CB 92, waar Phyllis over de welgedane clericus van Flora zegt: *cuius pectus nobile servit Epicuro?*; wiens edel hart dient Epicurus? (str.15,4); en (str.16,2): *Surge surge misera de furore fedo/ solum esse clericum Epicurum credo/ nichil elegantie clerico concedo/ cuius implent latera moles et pinguedo*; Ontwaak, sta op, ongelukkige, uit je schandelijke verliefdheid! Ik geloof dat alleen een clericus een Epicurus is; Geen enkele elegantie dicht ik de clericus toe, wiens flanken gevuld, zwaar en vet zijn. Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987; K. Smolak, 'Epicurus propheta. Eine Interpretation von Carmen Buranum 211', *Wiener Studien* 100 (1987), 247-56.

In de cultus van deze religie (*religionis cultus*) vervult uiteraard naast voedsel ook wijn een essentiële rol (2,5): *cuius mensa et cratera sunt beatitudo vera*; zijn tafel en mengvat zijn de ware zaligheid. De anonieme dichter heeft voor zijn Epicurus vermoedelijk gebruik gemaakt van de beschrijving van de onmatige slaaf Davus in de *Ars versificatoria* van Mattheus van Vendôme. Overeenkomende motieven zijn het overmatige eten en drinken, het Paulus-citaat en het daaruit ontwikkelde concept van een buik-cultus met de keuken als tempel: *Cui deus est venter, cui templa coquina*.[685]
De vijf Latijnse strofen van het burleske schrans- en zuiplied worden direct gevolgd door een Duitse strofe van vergelijkbare vorm (hoewel 1 regel langer), maar scherp contrasterende inhoud: de beginstrofe van het alom bekende *Palestinalied* van Walther von der Vogelweide. In dit stichtelijke lied bezingt de dichter de gevoelens van een pelgrim of kruisvaarder, wiens gebeden verhoord zijn nu hij met zijn eigen 'zondige ogen' het hoogvereerde Heilige Land aanschouwt, waar God is mensgeworden. Volgens Vollmann vertegenwoordigt de Duitse strofe de 'juiste levensvisie', waarop de tot matigheid manende Versus CB 212 aansluiten. In tegenstelling tot de auteurs van de belerende Versus echter brengt de Latijnse dichter van CB 211 zijn boodschap met humor, ironie en zelfspot. Bij de voordracht van zijn tekst streeft hij een komisch effect na door overdrijving en vooral door middel van parodie. Hij gebruikt daartoe voor zijn lied de melodie en uitdrukkingen van een populair Duitstalig pelgrimslied met een vrome boodschap als model om door het inhoudelijk contrast de absurditeit van de door hem beschreven wereldse genotsprofeet, die in zijn 'Luilekkerland' de cultus van god Buik predikt, nog te versterken. Of de Duitse strofe nu werd meegezongen of niet, zeker is dat de welbekende melodie het Duitse origineel meteen in het bewustzijn van de toehoorders liet meeklinken.[686]

Drinkerspreek CB 221: Lang leve de gulle gastheer
In de reeks vaganten-liederen CB 216-26 wordt de gierigheid van de slechte gastheer gehekeld en de vrijgevigheid van de goede gastheer geprezen. In feestlied CB 221 is de lofprijzing van de gulle gastheer gemodelleerd naar een eigentijdse preek, gehouden op de feestdag van een heilige. In deze preekparodie roept een 'prediker' de verzamelde drinkers op het goede voorbeeld van de 'heilige' te volgen en zijn feestdag waardig te vieren. De parodie volgt het preekmodel in opbouw, toon, woordkeus en gebruik van bijbelcitaten. De prediker opent zijn drinkoproep in schijnbare ernst met een inleidend citaat uit de moralistische verzen van Cato[687] en kondigt dan de lofzang aan op de goedhartige gastheer, op wie natuurlijk eerst gedronken moet worden. Daarom roept hij de drinkbroeders op om de bekers te heffen en een volwaardig lid van het 'drinkersconvent' te zijn:
2.*Ergo fratres karissimi intelligite et ad ora pocula porrigite*
et si aliquis inebrietur ex vobis declinet seorsum a nobis
Dus, beminde broeders, weest verstandig en zet de bekers aan de mond![688]
En als iemand van jullie dronken moge worden, dan kere hij zich van ons af.

---

[685] *Ars versificatoria* 53, v.65-78; editie Faral 1924 (1958) p. 125-7. Cf. CB I.3 Bischoff (1970); Smolak 1987, 248 f.

[686] CB 211: fol. 92^{v}, titel '*Item unde supra*'; Latijns lied: unicum; CB 211a: beginstrofe van Palestinalied van Walther von der Vogelweide (L 14,38); Walthers tekst is in 6 hss overgeleverd, met melodie in het '*Münstersches Fragment*' (Münster SA VII 51, fol. 1); hiernaar melodie voor hele lied: CB Russell/Pickett 1978, 54; CB Korth 1979 (*Melodien*) 139 f., 198. Cf. Müller 1980, 108 ff; Müller 1981, 96; Knapp 1994, 410 f.; Vollmann gaat echter, vanwege de formele afwijkingen, uit van een verschillende melodie voor beide delen. In lied CB 211 vormt een Duits kruistochtlied het model voor een Latijns drinklied; in CB 48 daarentegen vormt een *Minnesang*-strofe (uit het Dageraadslied van Otto von Botenlauben) het model voor een Latijns kruisvaarderslied; vgl. kroeglied CB 203, waarin een 'dobbelstrijd' gemodelleerd is naar een Duitse heldendicht (het *Eckenlied*, zie onder). Dit zijn de enige drie voorbeelden van Latijnse liederen met Duitse strofe, die niet in de afdeling liefdesliederen staan, en waarin bovendien het thema van het Latijnse lied verschilt van dat van het Duitse model; bij de twee kroegliederen CB 203 en 211 is dit met komische opzet gedaan. Cf. Ashcroft 1982, 619.

[687] *'Cum animadverterem' dicit Cato*: 'Toen ik bemerkte', zei Cato; het begin van de voorrede tot de *Disticha Catonis*, welbekend uit het schoolonderricht; cf. CB Vollmann 1987; Lehmann 1963, 135.

[688] In Duitse feestdagpreken uit de 12^{e} eeuw wordt juist vaak gezegd, dat men de dag met kerkgang en aalmoezen-geven hoort te vieren en *niet* met drinken (naar Vollmann).

In de derde strofe gaat het drinken weer vergezeld van dobbelen.[689] De 'prediker' besluit zijn rede, in parodie op een hymne, met een oproep tot feestvreugde en een eind-lofprijzing, waarna de gastheer een 'Lang zal hij leven!' wordt toegezongen:
4.*Conventus iste nobilis letetur hiis conviviis*
et mera mente gaudeat et dignas laudes referat
summo Patris Filio et hospiti largissimo
tali dicto nomine ut longo vivat tempore
Moge deze edele vergadering zich verheugen in deze feestmalen
en vrolijk zijn met reine geest en waardige lofprijzingen brengen
aan de zeer verheven Zoon van de Vader en aan de zeer vrijgevige gastheer
- aldus met name genoemd - dat hij lang moge leven!

De dobbelaars - *Aleatores*

Op de drinkers-miniatuur volgt een wat grotere afbeelding van het dobbelspel in de kroeg (fol. 91^{r}). Deze illustratie (afb. 6) is passend geplaatst tussen de lange reeks kroegliederen en twee metrische Versus over het dobbelspel (CB 207 en 208), die met een (waarschuwend) commentaar deze drink- en speelliederen besluiten. De beginregel van het aansluitende gedicht (CB 207), die hier als geïsoleerd vers onderaan de pagina staat, fungeert weer als verklarende titel bij de voorstelling erboven: *Tessera blandita fueras michi quando tenebam*; Dobbelsteen, je was lief voor mij, zolang ik je vasthield. Tevens opent de Dobbel-miniatuur met de bijbehorende verzen het 'spel-katern' fol. 91-98, dat vervolgt met gedichten over het schaakspel en twee illustraties van bordspelen. De Dobbelscène bestaat uit twee groepen dobbelaars, die zich rond twee speeltafels hebben geschaard, in de herberg waar wijn wordt aangedragen.

In de reeks kroeg- en drinkliederen die aan de afbeelding van de Dobbelscène voorafgaan, wordt naast de wijn en het vagentenleven ook het dobbelspel bezongen. Het dobbelen had als kansspel een laag aanzien, de uitslag van de speelronde hangt immers af van het toeval, zonder tussenkomst van strategie of inzicht. De dobbelaars zijn geheel overgeleverd aan de luimen van de geluksgodin Fortuna, die in tal van spelersliederen door de gelukkige winnaar wordt geprezen maar vaker nog door de onfortuinlijke verliezer wordt aangeklaagd. Het gokken levert naast enkele winnaars immers vooral veel verliezers op.[690] In de kroegliederen wordt hartstochtelijk gedronken en gespeeld, en bij het gokspel wordt geld, goed en kleding ingezet en verloren. Een vast topos in deze Buraanse liederen, die het kroegleven bij voorkeur in de winter situeren, is dan ook de 'naakte verliezer', die zijn kleren heeft verspeeld en in zijn hemd komt te staan. Een favoriet rijmpaar vormt daarom de combinatie *ludus-nudus*: het gokspel resulteert in naakte armoede, het maakt de gokker blut en bloot. Aan de speeltafel zit daarom vaak een 'speler met ontblote rug': *nunc per ludum dorsum nudum*.[691] Wanneer de berooide gokkers en drinkers vervolgens door de waard worden buitengegooid, dan belanden zij meestal van de warme kroeg in de ijzige vrieskou van een winternacht.[692]

De liederen voor de Drinkers-miniatuur:
In taberna quando sumus ... Quidam ludunt quidam bibunt
De kroegliederen van deze groep bezingen de genoegens (en de risico's) van het samen drinken en spelen in de herberg, waarbij het uitbundige plezier overheerst.[693]

[689]Zie onder: Dobbelspel.
[690]Fortuna: in CB 195; 199,2; 203,2; 205,1; zie ook CB 17 (Fortuna-groep).
[691]Citaat uit de Fortuna-klacht CB 17,2 (zie boven: Fortuna-groep). Verder in CB 191, 10; CB 195, 4ab, 11ab; CB 199,2 (zie onder).
[692]Vgl. CB 195,7; 203; 215,III: lezing; zie onder. Voor het gokspel in de CB, zie ook: Orbán 2001, 41 ff.A.P. Orbán, ''Ieder spel is ijdelheid': Enkele visies op het 'spel' in de oudchristelijke en middeleeuwse Latijnse literatuur', in: W.S. van Egmond, M. Mostert (red.), *Spelen in de Middeleeuwen*, Hilversum 2001, 28-50: 41 ff.
[693]Voor deze groep, zie boven: Drinkers.

CB 191: De goklustige Archipoeta
In zijn *Confessio* bekent de Archipoeta na zijn liefde voor meisjes ook zijn goklust en zijn voorliefde voor het door wijn overgoten kroegleven. Met deze combinatie van spel en drank zet hij de toon voor de kroegliederen die volgen, inclusief de topos van de uitgeklede maar verhitte speler. De dichter beschrijft hoe hij door het enerverende gokspel geïnspireerd raakt, ondanks het verlies van zijn kleren:
10.*Secundo redarguor etiam de ludo,*
sed cum ludus corpore me dimittat nudo,
frigidus exterius mentis estu sudo
tunc versus et carmina meliora cudo
Ten tweede word ik beschuldigd van speellust.
Maar wanneer het spel mij naakt naar buiten stuurt,
heb ik het uitwendig koud, maar zweet ik door de hitte van mijn geest,
en dan smeed ik nog betere verzen en liederen.

Kroeglied CB 195: Decius en de dobbelaars
Het lange drinkers- en spelerslied CB 195 presenteert een ware staalkaart van het dobbelspel.[694] De genoegens van het dobbelen als gezelschapsspel in de kroeg komen aan bod naast de gevaren van dit gokspel met alle risico's van verlies en bedrog. De spelers drinken in vertrouwen op Decius (*confisa Decio*), de personificatie of patroon van het dobbelspel, die wordt beschreven als de schilddrager van de geluksgodin (1c): *nam ferre scimus eum Fortune clipeum*; want wij weten dat hij het schild van Fortuna draagt. Maar de kansen kunnen snel keren: Wie zijn mantel verliest (*Qui perdit pallium*), weet ook dat Decius daarmee aankondigt dat Fortuna zich tegen hem heeft gekeerd. Bovendien wordt Decius, het dobbelspel, gelijkgesteld aan bedrog (*fraus*).
2b.*Lusorum studia sunt fraudis conscia*[695]
perdentis tedia sunt ille gaudium
quit tenet pallium per fraudis vicium
Eenieder die speelt, is op bedrog uit:
De zorgen van de verliezer vormen de blijdschap van hem
die de mantel gewonnen heeft door kwalijk bedrog.

Het is de hoop op winst die de gokker aanspoort ook dan verder te spelen, wanneer hij al door het Lot wordt uitgekleed (4a): *Ut plus ludat quem sors nudat lucri spes hortatur*. Eeuwig bedrog heerst in de kroeg aan de speeltafel en als de verliezer 'met blote rug' blijft zitten, vervloekt hij de valse god van het dobbelspel (5).
4b.*In taberna fraus eterna semper est in ludo*
hanc qui amat sepe clamat sedens dorso nudo: ...
In de kroeg is eeuwig bedrog altijd in het spel;
Wie daarvan houdt jammert vaak, als hij met een blote rug zit: ...

Het valsspelen leidt ook tot ruzie, wanneer de medespelers een bedrieger ontmaskeren, die met zijn dobbelstenen heeft geknoeid.[696]
8b.*Sub digito sollicito latet fraus et deceptio*
unde oritur dum luditur sepe litis dissensio
Onder de onrustige vingers schuilt list en bedrog;
Daarom ontstaat, waar gespeeld wordt, vaak tweedracht en strijd.

9a.*Deceptoris est mos veloces ut tardos*
et graves fraudet sors[697] *sint secum decii*

[694]Zie boven: drinkers; bespreking CB 195 en 196 deels naar Orbán 2001, 42.
[695]Vgl. 6a: *lusorum enim studia sunt fraudes et rapina*; de drijfveren van de spelers zijn immers bedrog en roof.
[696]Vgl. Versus CB 207,IV.
[697]Tekst in CB: *veloces et tardos et graves fraudis sors*; tekst van Bischoff (CB I.3): *velocis ut tardos et graves fraudet sors*; het is de gewoonte van een snelle valsspeler dat zijn steen de tragen en loggen bedriegt.

sed furti conscii dum ludunt socii
Het is de gewoonte van een valsspeler, dat zijn steen de snellen, tragen
en loggen bedriegt; dat de dobbelstenen met hem zijn,
maar zich wel bewust van het bedrog, terwijl zijn makkers spelen.

Dan volgt een waarschuwing (10) aan degene die vol toewijding een volgeling van het spel wil worden: Hij zal vaak uitgekleed worden (*nudatur*), zoals een speler - Otto genaamd - kan getuigen! Maar geen nood, want na het spel krijgt de naakte verliezer een zak als kleed en bij het eten wordt weer wijn gedronken en dan neemt Bacchus alle zorgen en angsten weg.
11a.*Causa ludi sepe nudi sunt mei consortes*
dum sic prestem super vestem meam mittunt sortes
Vaak zijn mijn kameraden naakt vanwege het spel;
Als ik dan voor hen borg sta, dan spelen zij om mijn kleren.

11b.*Heu pro ludo sepe nudo dat vestem saccus*
Sed dum cenas mortis penas dat nescire Bachus
Ach, hoe vaak dient om het spel een zak tot kleding voor de naakte!
Maar terwijl je aan de maaltijd zit doet Bacchus je je doodsnood vergeten.

Daarom worden de wijn en de herbergier geprezen in een drinklied (zie boven). Na deze drinkronde zetten de spelers zich in de laatste strofe weer aan het dobbelen, met als inzet het volgende rondje wijn. Zo eindigt het kroeglied in een aangename en gemoedelijke sfeer, met de nadruk op dobbelen als gezelschapsspel in combinatie met wijn ter versterking van de spelers en ter verhoging van het speelplezier. De warmte van de herberg, de wijn en de spanning van het spel doen de winterkou vergeten.
13c.*Tunc postulantur tesseres pro poculis iactatur*
nec de furore boree quisquam premeditatur
Dan verlangt men weer naar de dobbelstenen;
Er wordt gedobbeld om de bekers wijn
en niemand schenkt aandacht aan het woeden van de noordenwind.

Drinklied CB 196: In taberna - Drinken en spelen in de kroeg
Dit grootse lied over de 'drinkerswereld' begint met een beschrijving van het kroegleven en de overgave van de kroeglopers aan drinken en dobbelen.
1.*IN taberna quando sumus non curamus quid sit humus*
sed ad ludum properamus cui semper insudamus
Wanneer wij in de herberg zitten, geven wij niet om wat aards is,
maar haasten ons naar het spel, waarop wij altijd zweten.

Bij het dobbelspel kan men kleding winnen of verliezen: kledingstukken wisselen van eigenaar en menige speler wordt 'uitgekleed' en moet een zak aantrekken. De dobbelaars spelen echter om Bacchus en die doet alle angsten weer vergeten. Hier keert het motief uit CB 195 terug van het dobbelen om de wijn, die de verliezer moet betalen.
2.*Quidam ludunt quidam bibunt quidam indiscrete vivunt*
sed in ludo qui morantur ex hiis quidam denudantur
quidam ibi vestiuntur quidam saccis induuntur
ibi nullus timet mortem sed pro Bacho mittunt sortem
Sommigen spelen, anderen drinken, sommigen gedragen zich indiscreet.
Maar van degenen die een spelletje wagen, worden sommigen uitgekleed,
anderen aangekleed, en sommigen in zakken gehuld.
Daar kent niemand angst voor de dood, want daar dobbelen ze om Bacchus.

Het navolgende drinkgelag begint dan ook met een dronk op degene die de wijn betaalt (3): *Primo pro nummata vini ex hac bibunt libertini*; Om te beginnen drinken de 'libertijnen' hieruit voor een stuiver wijn.

Ook na het verblijf in de gastvrije herberg aan het marktplein van **CB 197** eindigen de drinkebroers 'naakt', zonder mantel, op straat (5,3): *fratres nudi carent penula*; de naakte broeders ontberen hun mantel. Zij hebben hun kleren verpand, niet voor het spel, maar om de wijnrekening (en de meisjes) te kunnen betalen.[698]

Vagantenlied CB 199: De speelronde

De eerste strofe van het vagantenlied CB 199 is aan het wijndrinken gewijd, de tweede strofe aan het dobbelen. Na de drinkronde is het tijd om de tafel vrij te maken voor een speelronde. Wegens het veelvuldig gokken heeft het hele gezelschap geen hemd meer aan het lijf. Dat zet hen ertoe aan om des te heftiger te spelen.

2.*Hac in plana tabula mora detur sedula*
pares nostri sortes pugnant sicut fortes
nam per ludum fero dudum dorsum nudum ut mei consortes
Hier aan deze vlakke tafel, laat ons een bedrijvige pauze inlassen!
Onze gelijken, de dobbelstenen, strijden als helden,
want door het spel heb ik al lang een blote rug, net als mijn medespelers.

Bacchus-verzen CB 201: Versus III

Deze klassieke hexameter, uit de aan Vergilius toegeschreven Elegie *Copa* (Herbergierster, v.37), vat het motief van zorgeloos drinken en dobbelen in de kroeg kernachtig samen:[699]
Pone merum et talos pereat qui crastina curet
Zet (onaangelengde) wijn neer en dobbelstenen,
Wie zich zorgen maakt om morgen, kan doodvallen!

De liederen tussen de miniaturen van Drinkers en Dobbelaars:
Ergo nos ludamus ... letanter bibamus

CB 203: HIEMALI Tempore - Heldenlied en dobbelstrijd

Ook in het winterse kroeglied CB 203 wordt gedronken en gedobbeld.[700] De spelgenoten zijn de winterkou ontvlucht en treffen elkaar in de warme herberg. Daar dagen zij elkaar uit tot het spel, waarbij de rijk geklede het meest te verliezen heeft.

1,7*socius a socio ludis incitatur*
qui vestitus venerat nudus reparatur
ei trepidant divicie cum paupertas semper servit libere
Dan zet de ene metgezel de andere aan tot het spel:
Wie aangekleed gekomen is, wordt in zijn naakte staat hersteld.
Ai, de rijkdom siddert, terwijl de armoede altijd in vrije dienst is.

---

[698]CB 197, str.1,7: *Bachus tollat Venus molliat vi bursarum pectora/ et inmutet et computet vestes in pignora*; Laat Bacchus onze harten verheffen en Venus ze verzachten met de kracht van de beurzen, en (als het geld op is) onze kleren veranderen en omrekenen tot onderpanden.

[699]In een 13e-eeuws *Florilegium* in Berlijn, Phill.1827 (Rose 193), is dit vers met twee andere overgeleverd als '*Proverbia Cope Virgilii*'; cf. CB I.3 Bischoff (1970).

[700]CB 203: fol. 90r, CB 203a: fol. 90v, het geheel met de titel '*Item Unde Supra*'. Latijns lied (unicum), verbonden met een Duitse strofe uit het *Eckenlied* (rond 1200: c.1180-1220), en daarom ws na 1200 in het Duitstalige gebied ontstaan. De bouw en melodie van de Duitse strofe dienden als model voor de Latijnse strofen (vgl. CB 211, zie boven: drinkers). De betreffende *Eckenlied*-strofe, die de (vermeende) auteur noemt (Helfrich von Luthringen), was mogelijk de beginstrofe van een korte versie van dit heldenepos die ook is opgenomen in de lange versies. Deze epische overlevering van de *Helfrich*-strofe bestaat uit 2 handschriften en 2 drukken, die onderling sterk afwijken: het hs Laßberg, Donaueschingen FFB 74, van begin 14e eeuw (str.69); het hs van het *Heldenbuch* in Dresden uit 1472, SLB M 201 (str.78); twee gedrukte versies van *Ecken auszfart*, Augsburg 1491 en Straßburg 1559 (str.63). Cf. CB I.3 (Bischoff) 1970; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987; Knapp 1994, 499 f.; CB Korth 1979, 135-8, 198: de *Eckenlied*-melodie is ook op de Latijnse strofen overgedragen (*Bernerton*); zie: Heinzle 1974; idem 1978.

Na een stevige drinkronde wordt de tafel leeg gemaakt, de spelers halen hun dobbelstenen tevoorschijn en ruilen hun kleding in voor speelgeld en wijn.
2,7*plana detur tabula*[701] *sortes concedantur*
pro nummis et pro poculis vestes mittantur
eia nunc appareat cui sors magis aut Fortuna faveat[702]
Maak de tafel vrij, haal de dobbelstenen tevoorschijn!
Laten we voor (speel)geld en voor bekers (wijn) onze kleren inzetten!
Eia, nu mag blijken wie het lot ofwel Fortuna beter gezind is!

In de derde strofe moet de onfortuinlijke speler na het verlies van zijn kleren naakt en weeklagend en klappertandend terugkeren in de winterkou.
De toegevoegde strofe (CB 203a) uit een bekend Duits heldendicht, het *Eckenlied*, duidt erop dat ook dit kroeglied een parodie is. De Latijnse dichter heeft zijn 'spelerslied' gemodelleerd naar dit populaire 'heldenlied' in de volkstaal, waarin de held Dietrich de reus Ecke overwint.[703] Meteen bij het inzetten van het lied moeten de toehoorders de melodie van het heldenepos herkend hebben en de toespelingen op het treffen tussen de held en zijn uitdager in dit licht hebben begrepen. De strofen van het dobbellied volgen de verhaallijn van het epos: het treffen van de tegenstanders, de uitdaging tot de strijd (op leven en dood), de ontkleding van de verliezer. Tegen de achtergrond van het heroische lied krijgt de 'heldenstrijd' met de dobbelstenen op de speeltafel in de kroeg een tragi-komische lading. De als model bij deze spelersparodie gevoegde *Eckenlied*-strofe vormt de vroegste tekstgetuige van de gehele Dietrich-epiek.[704]

Kroeglied CB 205: refrein en slotstrofe
In het kroeglied CB 205 vormt de combinatie van drinken en dobbelen de kern van het vrolijke kroegleven.[705] Het refrein van deze lofzang op de herbergier en de wijn, *Hospes laudatur*, roept het gezelschap in de kroeg op tot drinken en dobbelen:
Deu sal sit vobiscum o pecharie/ modo bibite sortes apponite
Gods genade zij met u, o bekers! Drinkt nu en haalt de dobbelstenen tevoorschijn!

Na het herhaalde prijzen van Bacchus sluit het lied af met de aansporing dat het hoog tijd is om de dobbelstenen te laten rollen onder het genot van de wijn:
10(11) *Ergo nos ludamus sortes proiciamus*
letanter bibamus et hoc propere
Dus laat ons spelen en de dobbelstenen werpen,
laat ons vrolijk drinken - en wel snel!

De Versus over het Dobbelspel: CB 207 en 208: *Tessera et alea*

De miniatuur van de Dobbelaars in de kroeg staat ingeklemd tussen twee groepen *Versus*: de scherts-achtige uitspraken van drinkers erboven (CB 206) en de metrische gedichten over het dobbelspel, die eronder beginnen met het 'titelvers' *Tessera blandita* .... Na deze openingsregel vervolgt CB 207 op de

[701]Vgl. CB 199,2; CB 201,III; CB 205, refrein.
[702]Zie boven: Fortuna
[703]*Her Ekke*: in de CB-tekst door h^2 misspeld als *Erekke* (naar *Erec*, de titelheld van de vroegste Duitse Arturroman, een bewerking door Hartmann von Aue (laat 12^e eeuw) naar Chrétien de Troyes. De legendarische Dietrich van Bern, de held van een cyclus van Dietrich-epen, is gebaseerd op de historische Theodoric de Grote van Verona (454-526), de Ostrogotische koning die over Italië heerste vanaf zijn invasie in 493. De heldenstrijd speelt zich af in een woud in Tirol. Zie boven: herkomst; Steer 1983.
[704]Zie: Haustein 1990; Cf. Müller 1981, 96 f.; Wachinger 1985, 301; Knapp 1994, 410 f.; Edwards 2000, 52-5.
[705]Zie boven: drinkers.

achterzijde van blad 91 met waarschuwingen tegen de verleidingen van het dobbelspel. CB 208 is een vier-regelig letterraadsel met als raadwoord '*alea*' (dobbelsteen).[706]

Versus CB 207: de vermaledijde dobbelsteen!
Het lange dobbelgedicht CB 207 is samengesteld uit vier verzen en spreuken, die waarschuwen tegen de twee grote gevaren van het dobbelspel: verliezen en valsspelen.[707] In de eerste drie spreuken wordt de dobbelsteen (*Tessera*) aangeklaagd op dezelfde wijze als het fortuin (*Fortuna*), omdat de macht van het toeval immers het kansspel beheerst.
In de eerste uitspraak richt een speler zich rechtstreeks tot de dobbelsteen:
I.*Tessera blandita fueras michi quando tenebam*
Tessera perfida concava res mala tessera grandis
Dobbelsteen, je was lief voor mij, zolang ik je vasthield.
Onbetrouwbare, holle steen, slecht ding, grote dobbelsteen!

De tweede spreuk beschrijft de dobbelsteen als oorzaak van alle ongeluk; net zoals Fortuna brengt 'Tessera' de mensen ten val:
II.*Tessera materies est omnis perdicionis*
Tessera deponit hominem summe rationis
De dobbelsteen vormt de grondslag van ieders ondergang:
De dobbelsteen haalt zelfs de slimste mens onderuit.

In de derde spreuk wordt het slechte gezelschap van het spel (*ludus*) opgesomd:
III.*Sunt comites ludi mendacia iurgia nudi*
Rara fides[708] *furta macies substantia curta*
De begeleiders van het spel zijn: leugens, ruzies, naaktheid,
wantrouwen, diefstal, ontbering en gebrek.

In het slot-epigram beschrijft een valsspeler in vier regels zijn dobbelstenen als drie honden, die jagen op de buit van de tegenstander.[709] Hij speelt met vervalste stenen: snelle, langzame en uitgeholde. Met deze stenen is geknoeid: ze zijn van binnen aan één kant met lood verzwaard, zodat ze altijd op de 'goede kant' vallen. Hij noemt zijn drie dobbelstenen zijn hoop op winst bij het spel. Blijkbaar dobbelde iedere speler met zijn eigen stenen.[710]

---

[706]CB 206: fol. 91^{r}, met titel '*Versus*'; daaronder miniatuur: Dobbelscène; CB 207: fol. 91^{rv}, CB 208: fol. 91^{v}. Cf. CB I.3; CB Vollmann 1987.

[707]Het letter-raadsel CB 208 is een unicum, evenals de spreuken I en II van CB 207. Spreuk III komt buiten de CB nog 6 keer voor: behalve in twee 15^{e}-eeuwse hss ook in drie hss uit de 14^{e} eeuw: Kremsmünster 81 (ook CB 7), Wenen 362 (uit Lilienfeld, ook CB 25), München Clm 23417 (als slot van een morele uitleg van de dobbelstenen), tenslotte als citaat bij Odo van Cheriton (†1247) in zijn *Sermones de tempore*. Spreuk IV is een unicum, maar verwante verzen komen voor in de *Summa recreatorum*, een compilatie van Boheemse oorsprong, die is overgeleverd in 4 hss uit de 15^{e} eeuw: Leipzig UB 1224, Praag NUB, IE 22 (407) uit 1412, Wenen 4134 en 5371; deze compilatie bevat ook de Versus CB 194,I van Hugo Primas en twee strofen (18 en 16) uit de Biecht van de Archipoeta. Cf. CB I.3; CB Vollmann; vertaling van spreuk II en III deels naar Orbán 2001 (Spelen) 42 f.

[708]Bischoff (CB I.3): *Parva fides*.

[709]Deze winstgevende 'valse honden' lijken tevens een toespeling op de speelterm 'hond' (*canis*), de benaming voor het fatale laagste getal één, met 'drie honden' als slechtste en verlies brengende worp. Vgl. Ovidius, *Tristia* 2,474: *damnosos effugiasve canes*; of dat je de rampzalige honden vermijdt ; Rather van Verona (van Luik: c.890-974), over de dobbelaar in zijn satirische zedenspiegel *Praeloquia* (ed. P. Reid 1984: 5,194): wie dobbelt weet beter, wat voor schade een 'hondje' [slechte worp] aanricht ..., en wat een 'zes' [gelukkige worp] oplevert: *qui melius dampnosa canicula quantum radat ..., quidque dexter ferat senio*; zie Orbán 2001, 33, 36.

[710]In de antieke tijd was 'hond' (*canis*) juist de benaming voor de slechtste worp, het getal één; vgl. Ovidius, *Tristia* 2,474: *damnosos effugiasve canes*; cf. Orbán 2001 (Spelen) 33.
Vgl. de valsspeler in CB 195,9a. De verwante verzen in de *Summa recreatorum*, getiteld '*De taxillis*' (Over de dobbelstenen), luiden als volgt (naar CB I.3, p. 55):
Hi tres sunt mea spes dant res et multiplicant es
Dum perit es et res mea spes succurrite vos tres

IV.*Hii tres ecce canes segnes celeres et inanes*
Sunt mea spes quia dant michi res et multiplicant es
Pignora cum nummis cum castris predia summis
Venantur te predantur michi sic famulantur
Zie, deze drie honden: traag, snel en hol.
Zij zijn mijn hoop, want zij brengen mij gewin en verveelvoudigen mijn geld.
Ze jagen op onderpanden en munten, buit en hoge kastelen.
Jou beroven ze, maar mij dienen ze zo.

Spelers-parodieën
Na de miniatuur van de Dobbelaars en de verzen over het dobbelspel (en schaak) volgen nog een aantal liederen die het drinken en spelen behandelen in parodie-vorm (CB 211, 215, 219, 221, 222). Behalve de Drinkers-preken CB 211 en 221 treffen we hier een lange 'Spelersmis' aan en vagantenliederen waarin ook het gokspel bezongen wordt. Deze reeks parodieën wordt onderbroken door een groep metrische gedichten met vermaningen tot matigheid en voorschriften voor het spel en de studie (CB 212-14).

CB 215: Officium lusorum - De Spelersmis
Het 'Officie van de Spelers' is een Mis-parodie, waarin de dobbelaars *Decius* (de Dobbelsteen) vereren en vrezen als hun God (*Deus*) en Heer (*Dominus*). Deze *Decius* als 'afgod' van de dobbelspelers is een middeleeuwse creatie; zijn naam is vermoedelijk afgeleid van het Oud-Franse woord voor dobbelsteen *det* en hij functioneert als personificatie van het dobbelspel en patroon van de spelers.[711] In de gokwereld is het bestaan onzeker door de grilligheid van het Fortuin, die het toeval laat bepalen wie het spel wint of verliest. De volgeling van Decius, de *Decianus*, leeft in voortdurende angst zijn geld en kleding te verliezen, maar kan toch de verleiding van het kansspel niet weerstaan in de hoop eens de winnaar te zijn. Als exponent van Fortuna is Decius een ambivalente en onbetrouwbare macht, aan wiens willekeur de *Deciani* zijn onderworpen. Deze onderdrukkende 'god' van het gokspel staat daarmee in scherp contrast tot de bevrijdende god van de wijn Bacchus, die in speciale 'Drinkersmissen' uitbundig wordt geprezen. Ook de drinkers vervloeken Decius, omdat zij weinig beloning ontvangen voor hun spelverering.[712]
In hun 'eredienst' beklagen de discipelen van Decius zich onophoudelijk over hun ongeluk in het spel en het verlies van hun kleding. Daartoe zijn teksten, gebeden en gezangen uit de liturgie geselecteerd, die zich het best leenden voor woordspel en parodistische omvorming. Uit de neumering blijkt dat de parodie op dezelfde melodie werd gezongen als de originele liturgische tekst, wat het humoristische

---

Hi bene currentes acceperunt michi vestes
Deze drie zijn mijn hoop, zij geven mij gewin en verveelvoudigen mijn geld.
Wanneer geld en bezit verdwijnt, dan oh jullie drieën, mijn hoop, kom mij te hulp!
Deze goed rollende stenen hebben voor mij kleren ontvangen!

[711] Vgl. het huidige Franse woord voor dobbelsteen: *dé*, oudere vorm *dez*, dobbelspel: *jeu de dés*; de Engelse termen: *die, dice* (mv.), dobbelspel: *game of dice*. Cf. CB Bernt 1974, 854; CB Walsh 1976, 66; CB Laistner-Brost 1939, 176; CB Vollmann 1987, 1315.

[712] CB 215: de Spelersmis, fol. 93^{v}-94^{v}, met titel '*Incipit Officium lusorum*'; vorm: Mis-formulier, parodistisch omgevormd; de zangstukken grotendeels van neumen voorzien door n^{1} (h^{1}), met aanvullingen door n^{5}. De neumen komen grotendeels overeen met de overgeleverde melodieën van de geparodieerde liturgische stukken; uitgave: CB Korth 1979 (*Melodien*) 142-52, 198-200. In de ondermarge van fol. 93^{v} is door h^{11} (de rubricator van fol. 107 ff.) als aanvulling op de misparodie een gebedsparodie toegevoegd over de tweedracht tussen boeren en clerici (*discordia inter rusticos et clericos*): CB 215a. De tekst van CB 215 is een unicum en tevens de enig bekende 'Spelersmis' en de vroegst overgeleverde complete misparodie. Verwante 'Drinkersmissen' zijn overgeleverd in handschriften uit de 14^{e} tot 16^{e} eeuw, onder titels als '*Missa Gulonis*', '*Missa de potatoribus*' en '*Potatorum missa*'. Het stuk is volgens Lehmann (Parodie, 145) in het romaanse gebied ontstaan; volgens Bischoff (CB I.3: 66) staat de tekstversie van de *Sequentia* (VII) al ver af van de oorspronkelijke parodie-tekst en komt de gebruikte melodie van de Paas-sequentie overeen met de Duitse vorm. CB 215 en vergelijkbare teksten bij: Lehmann 1963^{2} (1922) 145-8, teksteditie: 233-52, CB 215: 247-9; Bayless 1996, 93-128, 218 f., CB 215: 99, 119, 218. Bayless telt 4 Drinkersmissen in complete vorm, overgeleverd in 8 hss uit de 15^{e}-16^{e} eeuw, naast 5 fragmenten in hss uit de 13^{e}-14^{e} eeuw.

effect van de woordgrappen bij opvoering voor een gezelschap met een clericale achtergrond zeer moet hebben vergroot. De eigenlijke grap van een dergelijke parodie wordt namelijk pas duidelijk als men de geparodieerde teksten, die door het horen van de melodieën 'meeklonken', grondig kent.[713]

De 'Spelersmis' draagt de titel '*Incipit Officium lusorum*': Hier begint het Officie van de spelers. De *Introitus* parodieert de Intrede-zang voor het feest van Allerheiligen, die de geloofsgemeenschap oproept zich te verheugen in de Heer. In deze 'Mis van alle spelers' wordt echter een klaagzang aangeheven op Decius, over verlies en naakte armoede. In het afsluitende 'psalmvers' wordt niet de Heer geloofd en geprezen, maar Decius met zijn bedrog vervloekt.
De eerste lezing, geïnspireerd door de Handelingen der Apostelen, verhaalt over de bekeerlingen tot het Spel, die eensgezind midden in de winter hun kleding hebben afgelegd daar zij al hun bezit hebben verpand voor speelgeld.[714]

EPISTOLA: Lectio actuum apopholorum. In diebus illis: Multitudinis ludentium erat cor unum et tunica nulla, et hyemps erat, Et iactabant vestimenta secus pedes accommodantis, qui vocabatur Landrus.

EPISTEL: Lezing uit de Handelingen der Leeghoofden. In die dagen had de menigte der spelers één hart en geen hemd, en het was winter, en ze wierpen hun kleren voor de voeten van de pandjesbaas, die Landrus heette.

De *Sequentia* van deze 'Hoogmis' is een parodie op de beroemde Paassequens *Victimae paschali laudes immolent christiani*; Laten de christenen lof offeren aan het Slachtoffer van Pasen. De gokkersversie hiervan luidt: *Victime novali zynke ses immolent Deciani*; Laten de dobbelaars een vijf en zes offeren aan het pasgeslachte offerdier.[715] De Spelerssequens handelt over de regels en gebruiken van het Dobbel-ritueel, over de winnaar en de slachtoffers van het Spel. De *Deciani*, de aanhangers van Decius, spelen hun spel met drie dobbelstenen (*tres Decii*). De verliezer is door het geluk in de steek gelaten. De ongelukkige gooit een lage worp (twee-een of drie-twee-een)[716] en verspeelt daarmee zijn hele bezit. Zijn paard, zijn bontgevoerde mantel en andere kledingstukken vallen toe aan de fortuinlijke winnaar, die hoge ogen gooit (zes-vijf of zes-vijf-vier). De soevereine winnaar is *victor ses*, Overwinnaar Zes. Voor het benoemen van de zes vlakken van de dobbelsteen worden (deels verbasterde) Romaanse termen gebruikt, geromaniseerde Latijnse hoofdtelwoorden voor het aantal ogen van de zijde die na de worp boven ligt.

2a.*Ses zinke abstraxit vestes equum cappam et pelles*
abstraxit confestim a possessore
De zes-vijf nam alle kleren af; paard en mantel met bont
nam deze onverwijld van zijn bezitter af.

3a.*Nunc clamat O Fortuna quid fecisti pessima*
Vestitum cito nudasti et divitem egeno coequasti
Nu roept hij uit: O Fortuna, jij kwaadwillige, wat heb je gedaan?
Een geklede man heb je snel ontbloot en een rijke man heb je gelijk gemaakt aan een armzalige (bedelaar)![717]

---

[713]Tekst en indeling naar CB I.3; voor verwijzingen naar liturgie-teksten en bijbelcitaten, zie ook: U. Müller in: CB Korth 1979 (*Melodien*) 198-200; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987; Lehmann 1963; Bayless 1996; Orbán 2001, 43 f., met vertaling.
[714]Naar *Act*. 4,32-35, over 'het gemeenschappelijk leven'; zie Orban 2001, 43.
[715]Voor de tekst en vertaling van de Paassequens, zie Bernt 1992. Volgens Bischoff lijkt de CB-tekst met zijn herhalingen en corrupties een al ver van een oorspronkelijke parodie af staande versie te zijn. De melodie komt overeen met de Duitse melodievorm. Verwant met de CB-parodie is de enige andere bekende parodie van de Paassequens, *Victime Bachali fraudes ymolent Deciani*, onderdeel van een Drinkersmis in een 15e-eeuws hs uit St.Emmeran te Regensburg (München Clm 14654). Cf. CB I.3: 66 f.
[716]Vgl. CB 195,3: over de verliezer: *homo talis quem tus es nudavit*; iemand die twee-een uitgekleed heeft.
[717]Zie boven: Fortuna

3b.*Per tres falsos testes abstraxisti vestes*
Ses zinke surgant spes mea precedant cito in tabulea
Door drie valse getuigen heb jij mijn kleren weggenomen.
Mogen de zes en de vijf boven komen, dat is mijn hoop! Mogen zij snel voorgaan op de speeltafel!

4a.*Credendum est magis soli ses zinke quatter veraci*
quam dri tus es ictu fallaci
Men moet meer geloven in de ene en ware zes-vijf-vier
dan in drie-twee-een, een desastreuze worp.

4b.*Scimus istos abstraxisse vestes lusoribus vere*
Tu nobis victor ses miserere[718]
Wij weten dat die waarlijk de spelers van hun kleren hebben beroofd.
Gij, Overwinnaar Zes, wees ons genadig!

Na de aankondiging van de 'valse Evangelie-lezing volgens de Mark zilver'[719] antwoordt het volk: *Fraus tibi Decie*, Bedrog zij met u, Decius!, in plaats van: *Laus tibi Christe*, Lof zij U, Christus. Het Gokkers-Evangelie is deels gemodelleerd naar het verhaal van Joh. 20,19-25, waarin de verrezen Heer aan de apostelen verschijnt. De rol van Christus wordt hier overgenomen door Decius en die van de 'ongelovige Thomas' door Hugo Primas, die door zijn werk en levensstijl de reputatie had verworven van spreekwoordelijke gokker en drinker.[720] Het spel loopt weer slecht af voor de arme verliezer, die naakt en met lege beurs het gezelschap ontvlucht. De worpen van het drietal spelers worden hier in de totaalstand van de dobbelstenen weergegeven: twaalf, tien en vijf voor de verliezer.
EVANGELIUM: Sequentia falsi evangelii secundum Marcam argenti. Fraus tibi Decie! Cum sero esset una gens lusorum, venit Decius im medio eorum et dixit: 'Fraus vobis! Nolite cessare ludere! Pro dolore enim vestro missus sum ad vos.' ...
[Primas:] 'Nisi mittam os meum in locum peccarii, ut bibam, non credam.'
Primas autem, qui dicitur vilissimus, iactabat decem, alius duodecim, tertius vero quinque. Et qui quinque proiecerat, exhausit bursam et nudus ab aliis se abscondit.
EVANGELIE: Hier volgen de woorden van het valse evangelie volgens de Mark zilver. Bedrog zij met u, Decius! Toen des avonds het volk der spelers bijeen was, trad Decius in hun midden en sprak: 'Bedrog zij met u! Houdt niet op met spelen! Voor uw smart immers ben ik tot u gezonden.' ... [Primas:] 'Als ik mijn mond niet aan de beker zet om te drinken, geloof ik niet.' Primas echter, die de Doortraptste genoemd wordt, gooide een tien, een ander een twaalf, een derde echter een vijf. En die de vijf geworpen had, leegde zijn beurs en trok zich naakt terug van de anderen.

Het Officie eindigt met het Communielied (*Communio*), dat terugkeert naar het hoofdthema van de Spelersmis en van de meeste Spelersliederen, het verliezen van kleding door het dobbelspel:

---

[718]Vgl. de slotstrofe van de Paassequens: *Scimus Christum surrexisse a mortuis vere. Tu nobis, victor Rex, miserere*; Wij weten, dat Christus waarlijk verrezen is uit (het rijk van) de doden. Erbarm u, overwinnende koning, over ons; naar Orbán 2001, 44.
[719]Vgl. CB 44, in de afdeling moreel-satirische gedichten: *Initium sancti evangelii secundum marcas argenti*; Begin van het heilig evangelie volgens de Mark zilver. Deze bittere satire, die de geldzucht van de Romeinse curie hekelt, heeft veel navolging heeft gevonden. De CB bevat de oudste en kortste versie van het satirische Geld-evangelie, waarvan de titel een woordspeling is van *Marcus* (de evangelist) en *Marca* (de mark). Het 'valse Mark-evangelie' uit de Spelersmis parodieert de titel van het bekende Geld-evangelie en verplaatst de handeling van Rome naar de kroeg: in Rome wordt geld binnengehaald door de Curie, in de kroeg wordt geld verloren aan de winnaar. Cf. Lehmann 1963, 35 f., 39-41.
[720]Magister Hugo van Orléans, die zichzelf in zijn gedichten 'Primas' noemt; *Die Oxforder Gedichte des Primas* (Oxford-verzameling: Bodl.Rawlinson G 109, fol. 3-30: 23 gedichten), ed. W. Meyer 1907; spelmotief: nr 1 (metrisch): dronken Primas wordt door valsspelende gastheer (*hospes*) van al zijn geld beroofd; nr 18 (ritmisch), r.9-18: verliest in Amiens bij het dobbelen zijn geld en kleding: *nudum latus, Deciani tabulones* . Cf. CB I.3; Bernt 1974; Bayless 1996, 119.

Mirabantur omnes inter se, quod Decius abstraxerat cuilibet vestes; En zij verwonderden zich onder elkaar, dat Decius kleren had afgenomen van wie hij maar wilde.[721]

Parodieën in de reeks vagantenliederen
Ook na de Spelermis bevat de verzameling nog enkele parodistische teksten met verwijzingen naar het gokspel. Deze burleske parodieën zijn opgenomen in de langere reeks Vagantenliederen (CB 216-26): de Orderegels der Vaganten (CB 219), de Drinkerspreek (CB 221) en de brallende Spelersabt (CB 222).

CB 219: Het Ordelied der Vaganten
Dit strofenlied beschrijft op amusante wijze het ongeregelde en ongebonden gezelschap van voor studie of broodwinning rondtrekkende lieden als een reguliere clericale orde met eigen statuten en gebruiken. De 'regels' van deze *Ordo Vagorum* zijn een perversie van de strenge monastieke *Regula Benedicti*, die met komische overdrijving worden geparodieerd en vaak volledig omgekeerd. Het gedicht geeft instructies over het lidmaatschap van de Orde (str.1-7) en over wat de Orde-regel voorschrijft betreffende levenswijze, voedsel, dagindeling, kleding en het gedrag op reis (str.8-16).[722] De Orde beoefent barmhartigheid en daarom nemen de Orde-leden iedereen op: groten en kleinen (*magnos et minores*), rijken en armen (*divites et pauperiores*)[723], maar ook:
4(5)*Nos recipimus monachum cum rasa corona*
et si venerit presbiter cum sua matrona
magistrum cum pueris virum cum persona
scolarem libentius tectum veste bona
Wij nemen de monnik op met zijn geschoren kruin (tonsuur)
en ook een priester als hij komt met zijn vrouw,
een leraar met zijn jongens, een man met persoonlijkheid,
het liefst echter een goedgeklede student.

Alle bevolkingsgroepen zijn welkom, ongeacht hun status of karakter: zachtaardigen en ruziezoekers, bescheiden personen en ijdeltuiten, maar ook lammen, zwakken, bejaarden en waanzinnigen, reuzen en dwergen. De opsomming van allen die kunnen toetreden tot de Vaganten-orde doet denken aan de 'litanie' van alle groepen die deelnemen aan het drinkgelag van de Bacchus-gemeenschap in CB 196. De Orde staat open voor alle omringende volken: Bohemers, Duitsers, Slaven en Romanen. Een alleen in de Carmina Burana voorkomende strofe, waarschijnlijk een locale adaptatie van het lied, richt zich tot nobele toehoorders uit vooral het zuiden van het Duitse rijk,[724] maar ook tot Saksen uit het noorden, om de nieuwe 'Decreten' te vernemen: *quod avari pereant et non liberales*; Dat de gierigaards en niet-vrijgevigen te gronde mogen gaan!
Dan verkondigt de zanger de regels der Vaganten-orde, die een complete omkering vormen van de strenge kloosterregel van onthouding en gebed. De Orde verbiedt het koorgebed van de vroege ochtend en vervangt dit door de kroegdienst met wijn, gevogelte en dobbelspel. Het kansspel wordt

[721]Parodie van de Communie-antifoon van de Derde tot Zesde zondag na Epifanie (Lucas 4,22).
[722]CB 219: fol. 95^{v}-96^{v}, met titel '*Item*'; geschreven door h^{1}, inclusief de rubricatie (C-initiaal): wisseling van schrijfhand; h^{1} vanaf hier tot het einde: CB 219-28, fol. 95^{v}-106^{v}. Het lied moet in deze vorm (16 strofen) na Walter van Châtillon (c.1135-c.1179) ontstaan zijn, omdat str.16 een adaptatie is van de beginstrofe van diens lied nr 13 (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. K. Strecker 1929). Het merendeel van de strofen is alleen uit de CB bekend. Bepaalde delen van het lied komen voor in 7 latere handschriften, voornamelijk uit de 15^{e} eeuw. De strofen 8,9 (CB I.3: 9,10) en een variant van str.12 zijn namelijk hergebruikt als begin van een laat-middeleeuws lied: *De vagorum ordine*. Dit jongere lied van de 'Ordo vagorum' bestaat verder uit het oorspronkelijk zelfstandige herfst-drinklied *Plenitudo temporis* en str.12 en 11 uit de 'Biecht' van de Archipoeta (CB 191): tekst in CB I.3: 75 f. Cf. ook voor verwijzingen naar bijbel en liturgie: Lehmann 1963, 161-7; CB I.3; CB Walsh 1976, nr 1; CB Bernt 1974, 1992; CB Vollmann 1987; Mann 1980, 78-80.
[723]Vgl. *Regula* 59; naar Vollmann.
[724]Str.5(3); zie boven: status quaestionis: lokalisering van het handschrift.

hier *Hashardus* genoemd, naar het Franse *hasard* (toeval, kans).[725] Deze treedt op als personificatie van het dobbelspel, synoniem aan Decius, wiens dreiging door de spelers wordt gevreesd.
10(11) *Ordo noster prohibet semper matutinas*[726]
sed statim cum surgimus querimus popinas
illuc ferri facimus vinum et gallinas
nil hic expavescimus preter Hashardi minas
Onze Orde verbiedt ten alle tijden de vroege Metten.
Veeleer bezoeken wij, meteen na het opstaan, de kroeg.
Daar laten wij wijn en haantjes aandragen.
Hier hebben wij niets te vrezen dan de dreigingen van Hasardus.

De Orde kent strenge kledingvoorschriften: overtreding van de regels wordt gestraft met excommunicatie.[727] De leden mogen, zowel boven als onder, slechts een enkele laag kleding dragen. Onder toezicht van Decius zorgt het dobbelpel er voor, dat degene die toch twee kledingstukken over elkaar draagt zijn mantel moet afgeven.
12.*Ordo noster prohibet uti dupla veste*
tunicam qui recipit ut vadat vix honeste
pallium mox reicit Decio conteste
cingulum huic detrahit ludus manifeste[728]
Onze Orde verbiedt twee kledingstukken te dragen.
Wie al een tunica aan heeft, zodat hij enigszins eerbaar rondloopt,
ontdoet zich onmiddellijk van zijn mantel. Zoals Decius getuigt,
neemt het spel hem openlijk de gordelriem af.

13.*Quod de summis dicitur in imis teneatur*
camisia qui fruitur bracis non utatur
caliga si sequitur calceus non feratur
nam qui hoc transgreditur excommunicatur
Wat gezegd wordt over de bovenste helft, laat dat ook voor de onderste gelden.
Wie al een hemd geniet, mag geen broek gebruiken.
Als hem al een schoen ten deel valt, mag geen kous worden gedragen.
Want wie dit overtreedt, wordt van de Orde uitgesloten.

Tenslotte volgen nog de regels voor het juiste vageren: het onderweg zijn, het verkrijgen van voedsel en onderdak, het verwerven van inkomsten door milde gaven en door fortuinlijk dobbelspel.
14.*Nemo prorsus exeat hospicium ieiunus*
et si pauper fuerit semper petat munus
incrementum recipit sepe nummus unus
cum ad ludum sederit lusor opportunus
Volstrekt niemand mag de herberg hongerig verlaten,
en als hij arm is, moet hij altijd om een gave vragen.
Een enkel muntstuk ondergaat vaak vermeerdering
als een begunstigde speler aan het dobbelspel neerzit.

---

[725]Het Franse woord *hasard*, Engels *hazard*, is weer afgeleid van het Arabische *az-zahr* (speeldobbelsteen) , Spaans *azar*. Cf. Bernt 1974; Walsh 1976.
[726]Vgl. *Regula* 12, 13; naar Vollmann.
[727]Vgl. *Regula* 55,6.10.12 f. (kleding-voorschriften), 51,3: *Quod si aliter fecerit, excommunicetur*; Als men hiertegen handelt, zal men uitgesloten worden; naar Vollmann. De regels parodiëren ten dele ook geboden uit het Evangelie, zoals hier Mattheus 10,10: Verschaft u ook geen reiszak voor onderweg, geen tweede onderkleed, geen schoeisel of stok ...; cf. Bernt 1974.
[728]Het Ordelied parodieert hier het gebruikelijke bedelen door vaganten om een kledingstuk door het te contrasteren met een kleding-verbod. Cf. Lehmann 1963, 163 f. Vgl. de rijmwoorden van het Bedellied CB 224, str.2,8-11: *pauperie mea conteste/ patet manifeste/ quod eo sine veste/ satis inhoneste*; Met de armoede als mijn getuige is het duidelijk, dat ik nogal onaanzienlijk ben, omdat ik rondloop zonder kleed.

CB 221 en 222: De Drinkerspreek en de Spelersabt

De preekparodie CB 221 is gericht tot de drinkersgemeenschap, die tevens een spelersgenootschap is.[729] In het kroegleven zijn drinken en dobbelen immers onverbrekelijk met elkaar verbonden. In de derde strofe houdt de 'prediker' zijn beminde broeders voor, dat degene die zijn tunica verzopen heeft (*debibat tunicam*), daarna zijn hemd moet verspelen (*postea deludat camisiam*), en tenslotte van top tot teen moet worden uitgekleed (*denudetur a planta pedis usque ad verticem capitis*). Zo treedt hij in de voetsporen der apostelen door zijn 'roep' (geweeklaag) te doen weerklinken over de aarde.[730]
In de 'Spelerspreek' CB 222 verkondigt de abt van de Decius-orde zijn onheilsboodschap aan de gokkers: wie hem volgt zal alles verliezen. Zijn 'klooster' is de kroeg waar hij heerst over de drinkbroeders en de dobbelaars. De zich god wanende Spelersabt brengt als afgevaardigde van Decius de spelers enkel ongeluk. In de humor van de parodie zit een waarschuwing verborgen voor de 'omgekeerde kroegwereld', waar het toeval heerst. De 'moraal' blijkt uit het slot: een aanklacht van de verliezer tegen het kwaadaardige Lot.[731]

EGO Sum abbas Cucaniensis[732] *et consilium meum est cum bibulis*
et in secta Decii voluntas mea est[733]
et qui mane me quesierit in taberna post vesperam nudus egredietur
et sic denudatus veste clamabit:
wafna, wafna![734] *quid fecisti Sors turpissima*[735]
nostre vite gaudia abstulisti omnia

Ik ben de abt van Kokanje en mijn raad is met de drinkers
en mijn verlangen is met de sekte van Decius.
En wie mij 's ochtends zal zoeken in de herberg zal 's avonds (na de vespers) naakt naar buiten gaan.
En zo, van zijn kleren ontbloot, zal hij uitroepen:
Te wapen, te wapen! wat heb je gedaan, schandelijkst Lot?
Alle vreugden van ons leven heb je ons afgenomen!

Drinkers en Spelers: relatie tussen teksten en afbeeldingen

Aan het drinken en het dobbelen zijn in de Codex Buranus twee afzonderlijke miniaturen gewijd. In de Drinkscène wordt een groep mannen drinkend getoond: ze heffen de bekers en zetten ze aan hun mond. In de Dobbelscène, die zich afspeelt in een kroeg, vormt de drinkbeker een neven-attribuut van het spel. Terwijl het mannengezelschap rond de speeltafels zit te dobbelen, draagt de waard wijn aan. Deze combinatie van spel en wijn treffen we ook aan op de twee miniaturen van het bordspel.

---

[729]CB 221: fol. 97^{rv}, titel '*Item*'; de tekst in rijmproza is een unicum; vanwege de ritmiek vermoedelijk in Duitsland ontstaan (Vollmann). Cf. CB I.3; CB Bernt 1974; CB Vollmann.
[730]Vgl. de uitroepen in CB 203,3: *nudus clamat: 've, ve, ve!'*, en in CB 222: *et sic denudatus veste clamabit: 'wafna, wafna!'*. Slot: citaat naar Paulus: Rom. 10,18.
[731]CB 222: fol. 97^{v}, titel '*Item aliud*'; de tekst is een unicum, in het Duitse gebied ontstaan (de Duitse hulproep *wafna, wafna!*); cf. CB I.3; Vollmann. Over deze parodie in rijmproza: Lehmann 1963, 149: 'Das ist gleichsam eine Antiphon zur Spielermesse'; Bayless 1996, 95; Höfner 1988, 101-15. Höfner geeft op p. 108 een reconstructie van de 'substitutie-tekst', die door de parodie bij de toehoorders werd opgeroepen. De beginwoorden van de abt (*Ego sum*) zijn bijzonder aanmatigend, daar deze in de bijbel de gebruikelijke beginformule vormen van een directe rede van God of een predicaat van Christus; cf. Höfner 1988, 111.
[732]*Cucania*, uit het Frans: *(pays de) Cocagne*, Kokanje of Luilekkerland; CB 222 is mogelijk de vroegste bron voor dit motief. *Abbas Cucaniensis* is hier waarschijnlijk een woordspeling op *abbas Cluniacensis*, de abt van Cluny. Cf. Höfner 1988, 108, 111.
[733]Vgl. Psalm 1; voor verdere verwijzingen naar bijbelcitaten: zie Lehmann, Vollmann, Höfner.
[734]*Wafna*: een nood- of hulpkreet, letterlijk: 'te wapen!', als alarm-roep: vgl. Italiaans: *all'arme*, Frans: *à l'arme*. Cf. Vollmann; Höfner, 110.
[735]Vgl. de Spelersmis CB 215,7: *Sequentia*, 3a: *Nunc clamat: O fortuna quid fecisti pessima*.

De Drinkscène

De teksten: Bacchus en de wijn

De Drinkers-miniatuur staat temidden van drinkliederen die aan Bacchus en de wijn zijn gewijd (CB 199-202). In deze liederen wordt de wijn geprezen in de vorm van lofzangen en gebeden tot Bacchus, de wijngod. Het wijndrinken in de *taberna* wordt gepresenteerd als een eredienst aan Bacchus door zijn volgelingen, die het mysterie vieren van de wonderbaarlijke werking van de wijn. De teksten parodiëren de rituelen, gezangen, lezingen en gebeden van de kerkelijke liturgie en rijgen zich als het ware aaneen als de onderdelen van een 'Drinkersmis'. Ook in de aan de Bacchus-groep voorafgaande en de erop volgende liederen zijn elementen van de 'drinkers-liturgie' en 'Bacchus-devotie' te vinden. In het vagantenlied CB 199 is sprake van drinkbroeders die Bacchus vereren (*Bachum colo*). De beginstrofe van kroeglied CB 195 is een parodie op het Pinksterwonder: de ingieting van Bacchus, de *Spiritus*, doet het drinkvolk samenstromen. Aan het slot worden na het spel de bekers met wijn hartstochtelijk onthaald: *tunc eum osculamur ... sed Bacho famulamur*; dan kussen wij hem (de wijn),... maar Bacchus dienen wij. Ook wordt de waard geprezen, zoals de gastheer in drinklied CB 205 (*Hospes laudatur*), waar de wijnschenker zich verheugt (*Pincerna tunc letatur*) als er rijkelijk wordt ingeschonken. In het refrein wordt een (gemengdtalige) zegen uitgesproken over de bekers met wijn: *Deu sal sit vobiscum o pecharie*; Gods genade zij met u, oh bekers! Bij het begin van de feestelijkheden heffen de drinkers een liturgische lofzang aan op de wijngod, in een letterlijk citaat uit de zondagsmetten: *Te Deum laudamus*. Drinklied CB 200 verwelkomt Bacchus (*Bache bene venies*) met een ode in de vorm van een Pinkster-hymne tot de Heilige Geest. Deze Bacchus-hymne prijst de wonderbare werking van de wijn, die leed verzacht en vreugde, liefde en spraakzaamheid brengt. Daarom bieden de drinkers vol blijdschap aan Bacchus, hun verheven god, zijn offergaven aan en verheerlijken hem in eeuwigheid. De bekers vloeien over van de wijn en de drinkers raken verzadigd en dronken. Versus CB 201 sluit hierop aan met een 'gebed' tot de wonderdadige wijngod, die door zijn kracht de mensen kan veranderen en hun zorgen wegneemt. Daarom roepen de drinkers uit: *Ergo bibamus, ne siciamus, vas repleamus*; Dus laat ons drinken en opdat we niet verdorsten, de bekers vullen!

Direct onder deze Bacchus-verzen volgt de miniatuur van de Drinkers, met de fraai gedecoreerde beginwoorden van CB 202 als passend bijschrift: *Potatores Exquisiti*. De 'uitverkoren drinkers' drinken met overgave uit de bekers, die steeds bijgevuld worden, en brengen ongehoorde redevoeringen (*sermones*) voort. De zanger neemt de rol van 'Bacchus-priester' op zich, die de ingewijden uitnodigt de feesten (*festa*) op deze plaats (*locus*) in besloten kring (*cohors*) te vieren. Hij verkondigt de regels van het zuivere drinken (van pure, onaangelengde wijn) en de heilsleer van het mateloze drinken, die bestaat uit het altijd en bij elke gelegenheid ledigen van de machtigste kannen, tot men niet meer op zijn benen kan staan en geen zinnig woord meer kan uitbrengen. In het navolgende winterse kroeglied CB 203 (*Hiemali Tempore*) bezoeken de drinkgezellen (*socii, nos, qui sumus bibuli*) de taveerne voor een zuipfestijn: *potemus alacriter, cyphi inpleantur iugiter, potemus solito more*; Laat ons vrolijk drinken, laat de bekers voortdurend bijgeschonken worden, laat ons drinken zoals we het gewend zijn! De mateloosheid wordt eveneens gepredikt door de 'profeet van het levensgenot' Epicurus, die in CB 211 met luide stem uitroept dat zijn buik zijn god zal zijn: *venter deus meus erit!* Deze god Buik heeft zijn eigen religie en cultus (*sic religionis cultus*): zijn tempel is de keuken, zijn altaar en mengvat zijn de ware zaligheid (*cuius mensa et cratera sunt beatitudo vera*). Na de Griekse filosoof Epicurus wordt in CB 221 de naam van de Romeinse zedenmeester Cato misbruikt als aanhef van een parodie. In deze 'drinkerspreek' roept de prediker zijn beminde drinkbroeders op de bekers naar de mond te brengen: *et ad ora pocula porrigite!* Wie niet tegen drinken kan wordt niet in deze gemeenschap toegelaten, want dit edele gezelschap is bijeengekomen om zich te verheugen in dit drinkgelag: *Conventus iste nobilis letetur hiis conviviis.*

De afbeelding: een 'Drinkersmis'

De Drinkscène ademt de geest van parodie, zoals veel van de vrijmoedige liederen in deze afdeling. Het zegenen van de opgeheven kelk met wijn door de meest rechtse figuur suggereert een beeldparodie op de heilige mis. Het is vooral deze oneerbiedige toespeling op de christelijke eredienst die de drinkersafbeelding met de gewaagde tekstparodieën verbindt. Dit cruciale zegengebaar maakt de

voorstelling tot een 'Drinkersmis' van de volgelingen van Bacchus, als visuele tegenhanger van de gezongen Spelersmis CB 215.
Centraal in de kroegdevotie staat de 'eredienst' aan Bacchus: het loven en nuttigen van de wijn door het drinkersgezelschap. De scène op de afbeelding oogt als een Communie van de drinkers, die zich geheel overgeven aan het genot van de wijnconsumptie. Deze 'gezegende' kroegwijn behoort puur te zijn en niet, zoals de echte miswijn, aangelengd met water.
Bij het drinkritueel lijken de beide buitenste figuren een leidende functie van voorganger of priester te vervullen en de naar hen toegekeerde middelste drinkers een ondergeschikte rol van volgeling of 'misdienaar'. De meest rechtse 'Bacchus-vereerder' verheft zijn wijnbeker en zegent hem in imitatie van een priester die de miskelk zegent.[736] Zijn metgezel is mogelijk al dronken en deze wankelende 'bacchant' lijkt al drinkend steun te zoeken bij de 'Bacchus-priester' voor hem. Met deze rechtse figuur kan de waard of de schenker zijn bedoeld, die in veel drinkersmissen als 'wijnbrenger' de rol van voorganger in de eredienst vervult. De houding waarmee hij de kelk opheft lijkt op die van de wijnschenkers bij de Speltaferelen. De meest linkse drinker zet een drinkbokaal aan zijn mond, een bokaal die de vorm heeft van een miskelk met cuppa, nodus en voet. Zijn geheel frontale houding en zijn hooggesloten en ruimvallende rode mantel, die in vorm aan een kazuifel doet denken, versterken de indruk van een 'priesterstatus' voor deze figuur. Zijn eenvoudig geklede drinkgezel staat naar hem toegekeerd, met het gezicht in profiel, en volgt de 'voorganger' in alle drinkrituelen na. De 'uitverkoren drinkers' op de afbeelding lijken verzadigd en verzaligd van de wijn die zij drinken. Het wrijven over of vasthouden van de buik door de twee drinkers links doet denken aan de levensgenieter die zijn buik tot zijn god uitroept (CB 211). Ondanks de beperkte afmetingen illustreert deze kleine miniatuur de meest essentiële elementen en vooral ook, op tamelijk expliciete wijze, de spotlustige atmosfeer van de vrolijke drinkliederen. De afbeelding van het 'drinkgelag' lijkt zowel formeel als inhoudelijk op maat gemaakt voor de hier verzamelde liedteksten.

De Dobbelscène

De teksten: Tessera blandita ... Tessera perfida
De miniatuur van de Dobbelaars bevindt zich tussen de drinkverzen CB 206 en de dobbelverzen CB 207-208 en vormt door deze positie zowel een scheiding tussen als een verbinding van beide thema's. De afbeelding staat op de voorzijde van blad 91, onder de vier regels van de Drink-Versus CB 206 en bijna onderaan de bladzijde. Onder de afbeelding van de Dobbelaars is nog slechts plaats voor één regel van Dobbel-Versus CB 207 die daardoor als een bijschrift werkt: *Tessera blandita fueras michi quando tenebam*; Dobbelsteen, je was lief voor mij zolang ik je vasthield. Maar bij het omslaan van de bladzijde blijkt de schone schijn van het kansspel bedrieglijk. De tweede regel van deze spreuk op de verso-zijde bovenaan toont meteen de keerzijde van het spel en het geluk: *Tessera perfida concava res mala tessera grandis*; Onbetrouwbare, holle steen, slecht ding, grote dobbelsteen! De verliezer vervloekt de dobbelsteen en ook de overige spreuken van CB 207 waarschuwen voor de duistere kanten van het kansspel: verlies, ondergang, armoede en naaktheid, onenigheid, diefstal en valsspelen. Op de miniatuur van het Dobbelspel is van deze ellendige gevolgen van het spel (nog?) geen sprake. Het spel lijkt net begonnen en de kansen liggen nog open. Bovendien vormt de Spelersminiatuur, samen met de Drink- en Dobbelverzen CB 206-8, tevens de afsluiting van een groep luchthartige kroegliederen over drinken en dobbelen, die na de Drinkersminiatuur begint (CB 202-205). In deze gezelschapsliederen worden de waard, de wijn en het dobbelspel geprezen als bestanddelen van het onbezorgde kroegleven. Zo bevat het refrein van drinklied CB 205 de volgende oproep: *modo bibite sortes apponite*; Drinkt nu en haalt de dobbelstenen tevoorschijn! Boven de Drinkverzen en de Spelersminiatuur besluit dit drinklied met de uitroep: *Ergo nos ludamus sortes proiciamus letanter bibamus et hoc propere*; Dus laat ons spelen en de dobbelstenen werpen, laat ons vrolijk drinken - en wel snel!
In de kroegliederen wordt Bacchus (de wijn) door de drinkers bejubeld en geprezen, terwijl Decius (het dobbelspel) als handlanger van Fortuna door de spelers wordt aangeklaagd en vervloekt. De wijn verhoogt de stemming, maar verlokt de drinkers ook tot het kansspel, dat kan leiden tot verlies van

[736]Zo ook geïnterpreteerd door Walworth 2000, 77-9.

geld en kleding, waarna de verliezer ‘naakt’ in de goot belandt. Dit roemloos einde van het spel wordt met veel leedvermaak beschreven. Toch geven de spelers zich steeds weer over aan het spannende gokspel, in de hoop op gewin en omdat het spel samen met de wijn de twee-eenheid van het gezelschapsleven in de kroeg vormt. In veel liederen is dit behaaglijke kroegleven in de winter gesitueerd. De winter is de tijd van het vertier binnenshuis, in dit geval het gezamenlijk drinken en gokken in de warme herberg tijdens de lange winteravonden. De gezelligheid van de kroeg wordt scherp gecontrasteerd met de ellendige toestand van de buitengegooide verliezer, die luidruchtig zijn lot beklaagt.
Ook veel van de parodieën combineren lofzangen op Bacchus door vrolijke drinkers met klaagzangen op Decius door ongelukkige spelers. Kledingverlies door het gokspel vormt zelfs het hoofdmotief van de Spelersmis CB 215 en van de onheilsboodschap van de Spelersabt (CB 222). Het ‘Ordelied’ der Vaganten CB 219 verklaart, dat men in de kroeg enkel de dreigingen van *Hashardus* (het kansspel) te vrezen heeft en dat Decius toeziet op de regel dat niemand meer dan één kledingstuk draagt. Een mantel is een overbodig bezit, dat door het spel zal worden afgenomen. Volgens de Drinkerspreek CB 221 behoort de ware kroegloper eerst zijn tunica te verzuipen, daarna zijn hemd te verspelen om tenslotte van top tot teen te worden uitgekleed.Het standaardmotief van de uitgeklede verliezer komt in tal van gedaanten in de liedteksten voor. Vaker nog wordt het dobbelspel in één adem genoemd met het drinken, in liederen die het kroegleven bezingen. In
vagantenlied CB 199 wordt na de drinkronde de tafel vrijgemaakt voor het dobbelspel: *Hac in plana tabula mora detur sedula*; Laat ons hier, aan deze vlakke speeltafel, een bedrijvige pauze inlassen! Op dit ‘slagveld’ verliezen de dobbelaar en zijn speelgenoten (*consortes*) vaak hun kleding. Ze zitten door het spel met een ‘blote rug’ (*per ludum ... dorsum nudum*) of gaan nog slechts in een zak (*saccus*) gehuld (CB 195 en 196). Kroeglied CB 196 beschrijft het doen en laten *in taberna*, waar gegokt en gedronken wordt. Van de spelers wordt menigeen door de winnaar ‘uitgekleed’, maar niemand maalt er om de toekomst (of de dood), want ze dobbelen om de wijn: *ibi nullus timet mortem, sed pro Bacho mittunt sortem*. Al deze elementen keren terug in het winterse kroeglied CB 203, waar de dobbelvrienden en drinkgezellen elkaar rond de speeltafel uitdagen een gokje te wagen en hun kleren in te zetten voor geld en bekers wijn. Nu zal blijken wie Fortuna’s gunsten geniet!

De afbeelding: Dobbelen als kroegspel
De miniatuur illustreert het kroegleven, waarin drinken, dobbelen en goed gezelschap centraal staan. Dit kroegleven wordt op vaak schertsende wijze bezongen in de voorafgaande reeks drink- en speelliederen. In deze kroegliederen prijst een uitgelaten en luidruchtig gezelschap van drinkers en spelers de wijn en het spel, maar tegelijkertijd bespotten zij door middel van parodie hun eigen overgave aan drinken en spelen. De winnaar van het gokspel wordt beschuldigd van valsspelen en de verliezer wordt zowel beklaagd als belachelijk gemaakt, letterlijk ‘in zijn hemd gezet’ omdat hij zijn kleding heeft verspeeld.
Het gokspel is weergegeven als een levendig tafereel in een drukbezochte *taberna*, waar twee groepen mannen zitten te dobbelen rond twee tafels. Voor het werpen van de dobbelstenen zijn de tafelbladen vrijgemaakt, zodat ze als glad en vlak speelbord (*plana tabula*) kunnen dienen, waarop de dobbelstenen goed kunnen rollen. Niet alle leden van het gezelschap nemen actief aan het spel deel. Een aantal toeschouwers volgt (als getuigen?) de voortgang van het spel, waarvan de uitkomst nog ongewis lijkt. Wie zal als het spel gespeeld is zijn geld en goed verliezen aan de door Fortuna begunstigde winnaar?
Tussen de tafels waaraan de kroegklanten zitten vertegenwoordigen twee staande figuren het ‘personeel’. De man in de rode tunica loopt met een beker in de opgeheven rechterhand naar de rechtse spelersgroep toe om hen wijn te serveren. In de kroegliederen is het dobbelen immers steeds verbonden met het drinken van wijn, die de spelers stimuleert in hun spel en de stemming verhoogt. In de liedteksten wordt de waard als brenger van de wijn dan ook meermaals toegezongen en geprezen: in CB 195 en in de direct aan de afbeelding voorafgaande drinkliederen CB 204 en 205.
Waarschijnlijk heeft deze figuur de functie van bediende en wijnschenker (*pincerna*). Hij houdt de beker op dezelfde wijze vast als de schenkers op de twee afbeeldingen van het bordspel. Het is hierbij opvallend dat de ‘kroegbeker’ grover en simpeler van vorm is dan de bokalen waaruit de heren van het bordspel drinken. De man die statig in het midden staat met een stok in de linkerhand lijkt eerder de waard of kroegbaas voor te stellen, met zijn staf als teken van autoriteit. Deze stok als attribuut van de

herbergier (*tabernarius*) keert als staf van de schenker terug op de hoofse Triktrak-afbeelding. De waard staat naar de linkse spelersgroep gericht en heft zijn rechterhand op in een spreekgebaar. Hij levert commentaar op het spelgebeuren en lijkt met zijn staf als gezagsteken de rol op zich te nemen van scheidsrechter of toezichthouder bij het kansspel.
De inzet van het spel wordt op de afbeelding niet expliciet getoond en ook het motief van de uitgeklede verliezer komt in deze dobbelscène niet voor. Misschien bevat de linkse speelgroep toch een verhulde verwijzing naar het gevaar van kledingverlies door het spel in de gedaante van de rijkgeklede speler in een groene mantel met bontkraag, wiens worp op tafel ligt. Zet deze gefortuneerde heer zijn rijkdommen op het spel? Het verliezen van de mantel is volgens Spelerslied CB 195 een teken van Decius, die daarmee aangeeft dat Fortuna de speler niet gunstig gezind is, en de sequens van de Spelersmis CB 215 beschrijft het nieuwe slachtoffer van Decius aldus: de hoge worp zes-vijf nam de kleren af, nam het paard, de mantel met pels (*cappam et pelles*) onverwijld af van zijn bezitter. De beurt is aan de linkse speler in de groene tunica, die aast op het winnen van het spel en wellicht ook op de mooie mantel van zijn tegenspeler. De eenvoudig geklede speler rechts houdt zijn dobbelstenen nog in de hand. De kleding van deze gokkers en hun positie rond de speeltafel doen denken aan de bovenste drie figuren rond het Rad van Fortuna, met de middelste speler als (nog) heersende 'spelkoning' aan het hoofd van de tafel en links de op winst beluste 'uitdager', terwijl het ongekleurde kleed van de rechtse speler op diens precaire positie kan duiden. De cirkelgang van het spelersfortuin is daarmee echter niet compleet, want de ultieme berooide verliezer ontbreekt in deze kroegscène. Vanuit de optiek van de liedteksten kunnen we ons echter voorstellen dat degene die alles verliest en verspeelt naakt uit de kroeg zal worden gegooid om buiten in de goot zijn lot te beklagen. Aan de speeltafels op de afbeelding is de spelronde nog bezig en liggen de kansen nog open. De uitkomst van het kansspel is onzeker en elke speler hoopt te winnen maar loopt het risico zijn geld en goed te verliezen. Als een waarschuwing kan hier gewezen worden op het Fortuna-gedicht CB 17, dat een spelersklacht bevat, en de begeleidende afbeelding van het Rad van fortuin, waar immers ook kledingverlies en neergeworpen worden de kenmerken van de onfortuinlijke verliezer zijn.
De speelgroep rond de rechtse tafel vormt een simpelere tegenhanger van de linkse groep en bestaat uit drie spelers in eenvoudige kledij. De aanwezigheid van de schenker kan erop duiden dat deze mannen spelen om een rondje wijn, zoals in kroeglied CB 195: *Tunc postulantur tesseres, pro poculis iactatur*; Dan verlangen zij weer naar de dobbelstenen en dobbelen ze om de bekers wijn. De bediende presenteert dan de 'inzet' van de speelronde in de omhooggehouden beker, en wel in de vorm van de wijn die de verliezer moet betalen. Een passend motto hierbij levert de klassieke spreuk CB 201,III, uit de aan Vergilius toegeschreven *Copa* (de herbergierster): *Pone merum et talos pereat qui crastina curet*; Zet wijn neer en dobbelstenen; weg met hem die zich zorgen om morgen maakt!
De miniatuur is geen directe visualisering van de Spelersmis en de talloze klachten van de verliezers over het verraderlijke spel. Veeleer lijkt de miniatuur een uitbeelding van de zorgeloze stemming van de kroegliederen, die het drinken en dobbelen bezingen. Een voorbeeld is CB 195, dat begint en eindigt met drinken, maar daartussen een 'staalkaart' biedt van enerzijds de genoegens van het dobbelen als gezelschapsspel en anderzijds de gevaren van het dobbelen als kans- en gokspel met de risico's van verlies, ruzie en bedrog. Deze negatieve aspecten van het gokspel zijn in de afbeelding niet expliciet aanwezig, hooguit impliciet aangegeven. Wat we hier zien is dan ook geen moraliserende voorstelling maar een open en neutrale weergave van het dobbelen met op hun spel geconcentreerde spelers. Bovenstaande lezingen en interpretaties zijn (vanuit de teksten gezien) mogelijk maar zeker niet dwingend. De nadruk ligt op de spelactiviteit zelf en op het gezelschaps-element als onderdeel van het kroegleven, waarbij ook het wat rommelige en overvolle karakter van de voorstelling past. De gevaren van het gokspel werden blijkbaar in de kringen van de Carmina Burana niet als direct bedreigend ervaren en bovendien vormt de dobbelminiatuur onderdeel van een drietal instructieve afbeeldingen over 'het spel'.

De regels van het dobbelspel

De miniatuur en de teksten verschaffen enige feitelijke informatie over het hier gespeelde spel. De afbeelding laat twee speelgroepen, bestaande uit rechts drie en links vijf personen, die rond twee speeltafels zitten. Het speelvlak is in bovenaanzicht weergegeven, zoals ook bij de speelborden van schaak en triktrak het geval is. Op elke tafel liggen drie kubusvormige witte dobbelstenen, gemaakt van been, eveneens in bovenaanzicht om het aantal ogen te tonen. De reeds geworpen dobbelstenen

laten volgens mij de volgende stand zien: op de linkse tafel van boven naar onder 4-2-6, samen 12, op de rechtse tafel vanaf linksboven 3-6-4, samen 13. Dit is in beide gevallen vermoedelijk de score van de middelste speler die nu achter de tafel toekijkt, hoe de buitenste speler zijn rechterhand boven het tafelblad uitstrekt om te werpen, terwijl de binnenste speler met zijn stenen in de hand zijn beurt afwacht. Het aantal deelnemers kan bij het dobbelen variëren, maar hier lijken drie personen actief bij beide spelrondes. De overige twee personen aan de linkse tafel lijken eerder toeschouwers of eventueel 'getuigen' van het spel. Het is aannemelijk dat de spelers drie stenen tegelijk gooien en de meest linkse speler houdt inderdaad drie dobbelstenen gereed in de palm van zijn hand. In de hand van de meest rechtse speler is echter slechts een enkele kubusvormige steen, ruimtelijk weergegeven in drie vlakken, tussen duim en wijsvinger zichtbaar. De andere twee stenen zijn mogelijk in de handpalm verborgen. Bovendien is de tekening op deze plaats sterk afgesleten en door een latere hand tamelijk grof bijgewerkt. Elke speler dobbelt zo met zijn eigen set van drie stenen. Deze spelpraktijk biedt de valsspeler de mogelijkheid zijn score te beïnvloeden door met zijn stenen te knoeien, zoals uit Versus 207,IV blijkt.
Dat het dobbelspel over het algemeen met drie stenen werd gespeeld blijkt ook uit de Spelersmis CB 215, waar de *Oratio* spreekt van 'de schanddaden van de drie dobbelstenen' (*trium Deciorum maleficia*) en de *Sequentia* over een strijd van drie dobbelstenen (*tres Decii*). Dezelfde sequens noemt drie valse getuigen (*tres falsos testes*) als de veroorzakers van kledingverlies. In de Epistel-lezing wordt een pandjesbaas (*accommodantus*) met name genoemd: Landrus. De spelers verpanden bij hem hun kleding om tegen woekerrente (*fenore*) speelgeld (*pecunia*) te lenen. De termen die de spelers hier gebruiken voor de waarden van de worp zijn afgeleid van geromaniseerde Latijnse hoofdtelwoorden, van hoog naar laag: *ses zinke quatter dri tus es*, uit: *sex quinque quattuor tres duus* (uit *duo*) *unus*. Elke speler gooit om een zo hoog mogelijke som van de drie stenen in één worp; men kan daarbij meer op de zes-vijf-vier (*ses zinke quatter*) vertrouwen dan op de drie-twee-een (*dri tus es*), een rampzalige worp (*ictu fallaci*). Soms worden in plaats van drie slechts twee getallen genoemd: 'Laat de zes-vijf (*ses zinke*) boven komen, mijn hoop!', bezweert de speler zijn stenen bij dreigend verlies, en CB 195,3 omschrijft de verliezer als 'iemand die door twee-een uitgekleed is' (*homo talis quem tus es nudavit*). De speler met de hoogste score wint en krijgt de inzet van de anderen. Aan het slot van de sequens uit de Spelersmis heeft Winnaar Zes (*victor ses*) de andere spelers hun kleding ontnomen. De Evangelie-lezing noemt de totaalscore van elke deelnemer aan de spelronde: Primas gooide tien, een ander twaalf, een derde echter vijf: de armzalige verliezer.[737]

Triktrak en Schaak: Bordspel als herenspel

Een bijeenhorend paar van twee hoofse spelscènes begeleidt twee didactische gedichten over het edele schaakspel. Beide scènes laten een bordspel zien, dat door twee personen wordt gespeeld: Triktrak en Schaak. De spelers zitten op luxueuze zetels met kussens en een bediende brengt hen wijn in een bokaal. Het speelbord is rechtopstaand weergegeven om de plaatsing van de speelstukken goed te kunnen laten zien. Deze nadruk op de weergave van de spelstand en de positie van de stukken past bij het instructieve karakter van de leerdichten over het schaken.[738]

Het Tafelspel of werptafel: *ludus tabularum, tabulae*

De Triktrak-miniatuur (afb.7) illustreert geen specifieke spelteksten, maar begeleidt de Schaak-voorstelling op de pagina ernaast. De beide afbeeldingen van een strategisch bordspel vormen een symmetrisch paar als het boek is opengeslagen op de pagina's 91^{v}-92^{r}. Het huidige Triktrak (Backgammon, Puff) gaat terug op een al in de Oudheid bekend race-spel, waarbij de (meestal 20) speelstenen een parcours afleggen over een langwerpig, in twaalf vakken verdeeld dubbelbord, aangestuurd door dobbelstenen. De middeleeuwse benaming voor dit spel was *tabulae* of Tafelspel,

[737]Zie ook Isidorus, *Etymologiae* 18,64-6; ed. W.M. Lindsay 1911.
[738]Diemer 1987-2, 62, afb. 7 en 8; Diemer 1987-1, 1293 f., afb. 7 en 8; Klemm 1998 (Kat.nr 105) 122, afb. V (schaak); Walworth 2000 (CB-essays) 77-81, pl. 13 en 14.

afgeleid van het Latijnse woord *tabula* voor speelbord, ook wel Werptafel genoemd vanwege het gebruik van dobbelstenen. Het 'werptafelen' verenigt zo de aspecten van kansspel en denkspel in zich en neemt daarom in de speltrias van de Carmina Burana een middenpositie in tussen dobbelen en schaken. In die zin is het passend dat deze illustratie als overgang tussen de dobbelverzen en de schaakgedichten is geplaatst.

Spelraadsel CB 208
De bordspelscène kan ook gezien worden als sleutel tot het erbovenstaande letterraadsel CB 208, waarvoor de enkel bij nauwkeurige waarneming zichtbare dobbelstenen in de hand van de rechtse speler de oplossing bieden: *alea* (dobbelsteen).

Bordspelverzen CB 213
Bovendien bevindt zich enkele pagina's verder, op fol. 93^{r}, een gedicht dat in 12 hexameters wijze raad geeft aan spelers van het bordspel. Versus CB 213 bestaat uit twaalf verzen van zes woorden van elk zes letters, waarbij de zes- en twaalftallen herinneren aan de indeling van het speelbord. Dit laat-antieke gedicht is vanaf de 9^{e} eeuw in talrijke handschriften overgeleverd. Het is bekend als 'verzen van de twaalf wijzen' over de juiste handelwijze bij het tafelspel: *Carmina duodecim sapientum ... de ratione tabulae*. In het origineel is elk van de twaalf 'wijzen' steeds een vers in de mond gelegd.[739] De spreuken, deels in de gebiedende wijs, waarschuwen tegen hebzucht en winstbejag, bedrog bij het spelen, onbeheerste woede bij het verliezen, ruzie en onenigheid, ongeremde speelzucht en andere zaken die het spelplezier bederven. Hieruit blijkt dat ook bij het bordspel om inzet en geld werd gespeeld, met alle risico's van dien.
1.*Sperne lucrum versat mentes insana cupido*
Wees niet uit op winst! Ongezonde hebzucht bederft de geest.
5.*Ludite securi quibus es est semper in archa*
Je kunt gerust spelen, wanneer je altijd geld in de kist hebt.
9.*Nullus ubique potest felici ludere dextra*
Niemand kan overal met een gelukkige hand spelen.
11.*Flecte truces animos ut vere ludere possis*
Tem de wilde driften, zodat je slim kunt spelen!
12.*Ponite mature bellum precor iraque cesset*
Staak de strijd tijdig, bid ik u! En laat uw woede bedaren!

Het Schaakspel: *ludus scachorum*

De afbeelding van een Schaakpartij (afb. 8) is tussen twee metrische gedichten over het schaken geplaatst: CB 209 en 210. Het schaakspel is in India ontstaan (*chaturanga*) en werd vanuit het Perzisch-Arabische gebied (*shatranj*) pas tamelijk recent in middeleeuws Europa geïntroduceerd. De naam Schaak is afgeleid van het Perzische woord voor koning: Shah, de centrale figuur van het spel. Het schaakspel is in feite een gestileerde veldslag tussen twee legers, elk onder aanvoering van een koning. Dit strategische bordspel met zijn complexe regels genoot direct een hoge status als denkspel voor de adel, die zijn tactisch inzicht kon beproeven op het miniatuur-slagveld van acht bij acht vakken.

[739]Versus CB 213: fol. 93^{r}, zonder titel, waarvoor wel een volle regel was opengelaten (evenals voor CB 214), blijkbaar voor een lange titel. Bovendien zijn de schriftregels van CB 213 ingesprongen t.o.v. de andere twee Versus-teksten (voor het invullen van de cijfers 1 tot 12?). Gedicht afgedrukt in de *Anthologia Latina* I,2, nr 495-506 onder de titel: *Carmina XII sapientum. I. Monosticha de ratione tabulae senis verbis et litteris.* Cf. Schumann 1930, 52*; CB I.3; CB Bernt 1974; CB Vollmann.

CB 209: Schaak als veldslag

In vier verzen wordt een schaakpartij kort omschreven met termen en beeldspraak uit het krijgsbedrijf.[740] De op het bord opgestelde schaakfiguren worden opgeroepen ten strijde te trekken, wanneer het spel begint. De aanval gaat gepaard met raadselachtige aansporingen en strijdkreten, waarin het Franse woord *tost* (snel) is verwerkt, het scheldwoord *capra* (geit) en een verweesd bijbelcitaat, dat de gevallen stukken in verband brengt met de kindermoord van Betlehem.[741] Het slotvers beschrijft de nederlaag van de verliezer aan het eind van het spel, als zijn koning met de toren (*roch*) van de tegenstander 'schaakmat' wordt gezet. Deze samenstelling is afgeleid van het Perzische woord voor koning (*shah*) en het Arabische woord voor sterven, omkomen of te gronde gaan (*mâta*). Wanneer de koning is omgekomen is de strijd verloren.

Roch pedes[742] *regina senex eques insuper et rex*
Conflictus vocat edictus vos Martis ad ictus!
Vox sonat in Rama: 'Trahe tost capra concine clama!'
Victus ab hoste gemat qui dum fit 'schach roch et hie mat'[743]

Strijdwagen (toren) en voetsoldaat (pion), koningin en raadsheer (loper), ridder (paard) en ook u koning: de verklaarde oorlog roept jullie op ten strijde!
Een stem weerklinkt in Rama: 'trek snel op, geit, hef strijdkreten aan!'

Als iemand schaakmat wordt gezet: 'Schaak met de toren en hier(mee) mat!',
dan moet hij kreunen, omdat hij overwonnen is door de vijand.

CB 210: Een leerdicht over het edele schaakspel
Qui vult egregium scachorum noscere ludum ...

Onder de talrijke middeleeuwse schaakgedichten is het lange leerdicht CB 210, dat uit de 11e eeuw dateert, een van de oudste en meest verbreide.[744] De dichter presenteert een handleiding voor het schaakspel in verzen (disticha), zoals hij zelf aankondigt:

---

[740]CB 209: fol. 91v-92r, zonder titel, unicum. Cf. CB I.3; CB Bernt 1974; CB Vollmann. Deze CB-verzen werden al in 19e eeuw in literatuur over het schaakspel aangehaald: H.F. Maßmann, *Geschichte des mittelalterlichen, vorzugsweise des Deutschen Schachspieles*, Quedlinburg, Leipzig 1839, 49 (v.4); A. van der Linde, *Geschichte und Litteratur des Schachspiels* 2, Berlin 1874, 158; T. v.d. Lasa, *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig 1897, 89; H.J. Murray, *A History of Chess*, Oxford 1913, 503, 515; H.M. Gamer, in: *Speculum* 29 (1954) 748, n.49.

[741]Mattheus 2,18: *vox in Rama audita est*; cf. CB I.3; Vollmann.

[742]Bischoff (naar Schumann) in CB I.3: *pedites*, meervoud in verband met het metrum (hexameter). Voor de term *roch* (strijdwagen, toren): zie onder.

[743]Leestekens naar Vollmann, die het woordje *hie* interpreteert als een Duits invoegsel: 'hier', te vergelijken met het Franse *tost* in v.3. Vgl. CB I.3 Bischoff: *qui dum fit 'Schach roch' et hie mat*; *et hie* te amenderen tot *erit*?

[744]CB 210: fol. 92rv, geen titel. CB I.3; CB Bernt 1974; CB Vollmann; cf. Orbán 2001, 38. Opname in schaakliteratuur: Maßmann 1839, 127-30; v.d. Linde 1874, 2,157; v.d. Lasa 1897, 87-9; Murray 1913, 497, 503 f., 506, 515 f.; Gamer 1954, 739 f., 748 f.; J. Petzold, *Schach: Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1986, 115-7: CB 209 en 210 als één geheel, in de versvertaling van C. Fischer (CB Bernt 1974). De tekst is overgeleverd in nog 15 hss: 18 disticha. De overlevering valt uiteen in een kleine groep van 4 vroege hss uit de late 11e tot 13e eeuw en een grote groep van 11 late hss uit de 15e eeuw, die voornamelijk van Italiaanse herkomst is (8x), naast een enkel hs uit Duitsland, Bohemen en Frankrijk. In 5 van deze late versies wordt de tekst aan Ovidius toegeschreven. De oudste volledige versie van het schaakgedicht bevindt zich in een hs in München (Clm 14836), afkomstig uit St-Emmeran in Regensburg en gedateerd eind 11e eeuw, waar het de titel draagt '*ludus scacorum*'. In een 9e-eeuws handschrift uit St.Gallen (Zürich C 57), is onder penneproeven die eveneens uit het einde van de 11e eeuw dateren, enkel de eerste versregel (in beschadigde toestand) overgeleverd: ... *cupit egreum scahaorum discere ludum*. Uit het einde van de 12e eeuw dateert een Engels hs (Oxford Bodl.Digby 53), afkomstig uit Bridlington in Yorkshire, dat in totaal zes teksten gemeenschappelijk heeft met de CB: naast het schaakgedicht en korte spreuken ook het lange Troje-gedicht CB 101 en de Rome-satire van Walter van Châtillon CB 41. Een hs van Franse herkomst (Reims 1275) dateert evenals de CB uit de 13e eeuw. Een 14e-eeuws hs in Erfurt (Amplon.Qu.345) bevat een schaakgedicht van acht versregels, dat dezelfde beginregel

1. *Qui vult egregium scachorum noscere ludum*
Audiat ut potui carmina conposui
Wie het verheven schaakspel leren wil,
moet toehoren: ik heb - naar ik kon - verzen (hierover) gemaakt.

De twee verzen van deze aanhef zijn over twee regels verdeeld, terwijl de erop volgende 18 dubbelverzen steeds achter elkaar op een regel zijn geschreven. Mogelijk was de aan het begin vrijgelaten ruimte bedoeld voor een (niet ingevulde) titel. De eerste versregel begint met een grote initiaal en staat in de onderste randlijst van de schaakminiatuur, waardoor hij als onderschrift bij de afbeelding fungeert. Zoals het beginvers is geïntegreerd in de afbeelding, zo vormt het tweede vers een eenheid met het tekstblok eronder. De dichter roept met *Audiat!* zijn toehoorders op naar zijn verhandeling over het schaakspel te luisteren; hij zal hen kort de spelregels in dichtvorm uitleggen:
2.*Versibus in paucis dicam sibi prelia litis*
In weinig verzen zal ik hem de slagen van de strijd uitleggen.

Achtereenvolgens worden het schaakbord, de stukken en het verloop van het spel beschreven. We leren dat het schaakbord acht maal acht velden telt in een tweekleurig geblokt patroon van afwisselend een wit en gekleurd veld: rood, zwart of blauwgroen (*glaucus*).
Quatuor in tabula bis color est varia[745]
3.*Albescit primus rubet atque colore secundus*
Aut niger aut claucus pingitur aut rubeus
Achtmaal (tweemaal vier) wisselt de kleur op het bord:
het eerste veld is wit, rood is de kleur van het volgende,
of het is zwart of blauwgroen of rood geschilderd.

Dan worden de schaakstukken opgesomd in de volgorde van de beginopstelling, met hun functie in het spel. Het schaakspel wordt beschreven als een veldslag tussen twee legers, met de bijbehorende terminologie. De slagorde bestaat uit twee gelederen van acht figuren. De achterste rij wordt gevormd door de hogere rangen der officieren en bereden eenheden met in het centrum de legeraanvoerders: de koning en koningin, met aan weerszijden een lijfwacht of raadsheer (loper), een ridder (paard) en een rochus of strijdwagen (toren). Voor hen uit gaat in gesloten gelid het voetvolk der pionnen, dat de aanval opent.
4.*In primo rochus committere bella minatur*
Statque secundus eques ludicra iura tenens[746]
5.*Tercius alficus custos regalis habetur*
Rex quartus retinet femina quinta sedet
6.*Post illos procerum renovatur ordo priorum*
Cedit et in unum turba procax peditum
Op het eerste veld dreigt de strijdwagen (toren) zich in de strijd te storten.
En op de tweede plaats staat de ridder (het paard), die speelse wetten kent.
De derde, de loper, is de lijfwacht van de koning.
De koning resideert op de vierde plaats, de dame troont op de vijfde.
Na hen herhaalt zich de orde der hoge officieren.
Gezamenlijk trekt de drieste slagorde der voetsoldaten (pionnen) op.

Na de beginpositie der stukken volgt een uitleg van hun respectievelijke bewegingen en aanvalsmogelijkheden, waarmee zij de loop van het spel kunnen bepalen. De voetsoldaten van de

---

gebruikt. Het openingsvers keert als vers 33 terug in het schaakgedicht getiteld '*Sic (Cum,Hic) fit (sit) famosa (formosa) sine sanguine pugna iocosa*'; Zo gaat (hier is) de befaamde (fraaie) schertsmatige strijd zonder bloedvergieten; cf. CB I.3; Walther, *Initia* 3612, 3791, 7917, 8097, 10459, 17945; varianten in hss uit de 13e tot 15e eeuw.
[745]Tekst CB en Vollmann; vgl. Bischoff (CB I.3), naar andere bronnen: ... *bis loca sunt varia*; Op het bord zijn er acht (tweemaal vier) verschillende plaatsen (velden).
[746]Zo Bischoff (CB I.3) uit andere versies; CB en Vollmann: *tenes*; eenmaal: *tenet*.

voorhoede gaan als eersten voorwaarts, stap voor stap. Vanaf zijn standplaats mag een voetsoldaat schuin naar voren slaan en als hij ongeslagen de overkant bereikt wordt hij gepromoveerd tot koningin, die de koning terzijde staat en een vak diagonaal mag gaan. Het voetvolk opent de strijd en valt ook als eerste. Ze geven de officieren dekking en banen voor hen een veilige doorgang.
7.*Stat pedes et dextra rapit et de parte sinistra*
Quem sibi diversum cernerit oppositum
8.*Et si quando datur tabule sibi tangere summam*
Regine solitum preripit officium
9.*Et factus mulier*[747] *regi ferus arbiter heret*
Imperat et regnat hinc capit inde labat
10.*Bella movent primi pedites labuntur et ipsi*
Et reliquis timidam dant muniendo viam
De voetsoldaat (pion) staat en rooft rechts en links
hem die hij schuin tegenover zich gewaarwordt.
En als het hem eenmaal gelukt is de top van het bord te bereiken,
dan neemt hij de functie waar, die normaal de koningin toekomt.
En de tot echtgenote gemaakte man staat de koning als wrede rechter terzijde:
beveelt en heerst, neemt hier in en wankelt daar.
De voetsoldaten brengen de strijd op gang en zij vallen ook als eersten.
En voor de anderen banen zij door hun dekking een riskante weg.

Na het voorbereidende werk van de *pedites* kunnen de hogere schaakfiguren hun zetten doen en hun slag slaan. De machtige hoektoren of *rochus* (van het Perzische *rukh*, oorspronkelijk strijdwagen) mag recht over het slagveld gaan zover hij kan, maar ook hij kan ten prooi vallen aan de zwakste tegenstander.
11.*Per tabule spacium rocho conceditur ire*
In qua parte velit si nichil obstiterit
12.*Maior maiores rapit et fallendo minores*
Sepius et minimis fallitur a sociis
Over het hele speelveld mag de rochus of strijdwagen (toren) gaan,
waarheen hij wil, als hem niets in de weg staat.
Als de machtigste slaat hij de machtigen en, voor ze het opmerken, de zwakken.
En vaak wordt hij zelf ook door de minste bondgenoten in de val gelokt.

De strijdlustige en in de wapenen geoefende *eques* of ridder beweegt zich op zijn paard veel wendbaarder voort en overvalt tegenstanders met verrassende sprongen, maar kan ook zelf ten prooi vallen.
13.*Belliger insignis*[748] *prudens celer aptus et armis*
Currit eques rapidus qua[749] *patet arte locus*
14.*Decipit insontes socios et fraude carentes*
Terret et insequitur hic capit hic capitur
Opvallend krijgshaftig, slim, vlug en slagvaardig
rent de snelle ridderwaar hem volgens de regels der kunst een plaats openstaat.
Hij bedriegt de onschuldige en geen kwaad vermoedende bondgenoten,
verschrikt en achtervolgt ze, maakt hier buit en wordt daar buitgemaakt.

[747]Zo CB en Vollmann; Bischoff (CB I.3) uit andere versies: *Vir factus mulier*; De tot echtgenote gemaakte man.
[748]Naar Bischoff (CB I.3); CB-versie en Vollmann: *bellior*. De benaming *belliger insignis* werd gebruikt als krijgshaftige titel voor Christus in zijn strijd tegen Satan; bv. op het 11e-eeuwse reliekkistje van St-Hadelin in Visé, gemaakt i.o.v. de monniken van Celles (N-Frans/Vlaams gebied), als inscriptie bij een afbeelding van XP-triomfator die monsters vertrapt (Psalm 90); J. Squilbeck, 'La tentation du Christ au désert et le belliger insignis', *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles)* 39 (1967) 117-52: 135-7.
[749]Naar Bischoff (CB I.3); CB: oorspronkelijk *qui* (welke plaats hem openstaat..), later doorgehaald en veranderd in *cui* (aan wie een plaats openstaat..), zo Vollmann.

De *alficus* (loper) verraadt reeds in zijn naam zijn Arabische afkomst (*al-fil*, Perzisch *pil*). In het oorspronkelijke spel was hij de strijd-olifant, maar in Europa werd hij vanwege zijn positie naast de koning omgeduid tot raadsheer (*senex*) of vanwege zijn vorm tot gemijterde bisschop (*cornuta fronte*).[750] Hij mag zich vanuit zijn positie in diagonale richting naar vier kanten bewegen over een veld heen. Zonder onderscheid kunnen de stukken elkaar verslaan, waardoor zowel de officieren als het voetvolk tenonder gaan.

15.*Alficus trivius cornuta fronte timendus*
Ante retro comites diripit invigiles
16.*A dompnis minimi domini rapiuntur ab himis*[751]
Sic mixtim procerum turba perit peditum
De alficus (loper) op het kruispunt, vreeswekkend met zijn gehoornde voorhoofd,
rooft voorwaarts en achterwaarts onopmerkzame manschappen.
De kleinsten worden weggerukt door de heren, en de heren door de laagsten;
zo gaat de gemengde menigte van edelen en voetvolk verloren.

Als tenslotte ook de koningin wordt geslagen blijft de koning, die niet gevangen genomen kan worden, als enige achter op het bord. Hij is dan overgeleverd aan de vijand en heeft de slag verloren. Dat is eveneens het geval als de koning nog wel stukken om zich heen heeft, maar door de tegenstander wordt aangevallen en vastgezet, zodat hij niet meer kan ontsnappen: hij staat dan 'mat' (*mattus*). Als de koning mat staat is de strijd verloren en het spel ten einde.

17.*Rex manet incaptus subtracta coniuge solus*
Coniuge subtracta rex manet in tabula
18.*Sepius est mattus servorum turbine septus*
Et mattum suffert si via nulla patet
De koning blijft, wanneer de koningin hem is afgenomen, alleen en ongevangen achter; ook als zijn echtgenote hem ontnomen is, blijft de koning op het bord staan.
Vaak ook is hij mat, nog omringd door een menigte dienaren,
en komt mat te staan, als hem geen weg meer openstaat.

Enkel in de Carmina Burana is nog een slotvers toegevoegd, dat met zijn uitroep '*Mattum, mattum, sibi mattum*' het schaaktractaat CB 210 op een vergelijkbare wijze afsluit als het voorafgaande gedicht CB 209. Dat korte strijdverslag eindigt met de roep van de overwinnaar '*Schach roch et hie mat!*' Hier lijkt een spreekkoor van omstanders het drievoudig 'Mat!' aan te heffen:

19.*Omnis enim 'mattum' clamat 'mattum, sibi mattum!'*
Sic quoque ludatur denuo si placeat
Ieder roept dan: 'Mat, mat, hij staat mat!'
Zo ook wordt het spel opnieuw gespeeld, als men daar zin in heeft.

Relatie tussen teksten en afbeelding

CB 209: Een schaakpartij kort samengevat

Van de vier versregels van gedicht CB 209 staan de eerste drie onder de afbeelding van de Triktrakspelers en de laatste op de bladzijde ernaast, boven de miniatuur van de Schaakspelers. Dit slotvers geeft kort de nederlaag van de verliezer weer waarmee het spel eindigt. De winnaar zet de koning van zijn tegenstander met de toren 'schaakmat', terwijl hij uitroept: *schach roch et hie mat!*; 'Schaak met de toren en hier(mee) mat!'

[750]De twee spitsen van de bisschopsmijter of *mitra*: vgl. CB 39,7,1 en CB 42,18,1; zie Bernt en Vollmann. Oorspronkelijk stonden de twee uitstekende punten van dit schaakstuk voor de kenmerken van de strijd-olifant: de twee slagtanden of de twee berijders, in contrast met het paard dat slechts een berijder en als schaakstuk een uitstulping bovenaan heeft.

[751]In andere versies en CB I.3: *A dominis ... capiuntur*, worden gegrepen, gevangen.

De rechtse speler op de miniatuur rukt weliswaar met zijn toren vanuit de rechterhoek ver het speelveld op, maar deze eerste uitval naar voren bedreigt de koning van zijn tegenstander nog niet rechtstreeks. De schaakpartij op de afbeelding is dan ook nog lang niet ten einde.

CB 210: Schaak-instructie in woord en beeld

Zowel het leerdicht als de afbeelding hebben een instructief karakter. Het gedicht bespreekt stap voor stap het 'verheven schaakspel': het speelbord, de stukken met hun positie en zetten, de regels, het verloop en het einde van het spel. De afbeelding illustreert de algemene beschrijving van het schaakspel met een concreet voorbeeld van een schaakpartij, die door twee mannen wordt gespeeld. Het schaakbord is daarbij rechtop in het beeld geplaatst, zodat het in bovenaanzicht kan worden getoond, terwijl de stukken duidelijk omlijnd vanuit hun meest herkenbare kant zijn weergegeven: in zij- of vooraanzicht (paard, loper, pion, toren) en drie-dimensionaal (koning en dame). De toren die de rechtse speler verplaatst lijkt weer in boven-aanzicht te zijn weergegeven. Het bord en de stukken worden kortom zo duidelijk mogelijk getoond, zodat de beschouwer aan de hand van de uitleg in de tekst het verloop van de getekende schaakpartij kan volgen en begrijpen. Aan de andere kant verheldert de afbeelding als tekst-illustratie de omschrijvingen van het spel in het leerdicht.

De tekst van het gedicht leest als een beschrijving bij de miniatuur. Op de afbeelding is een zwart-wit geblokt schaakbord te zien van acht keer acht velden in een zodanige positie dat het hoekveld rechts van de speler wit van kleur is. Het gedicht behandelt de stukken in de volgorde van hun opstelling, op de afbeelding van boven naar beneden: 1. *rochus* (toren), 2. *eques* (ridder), 3. *alficus* (loper), 4. *rex* (koning), 5. *regina/femina* (koningin/dame), waarna de 'rangorde der officieren' zich herhaalt. De rij van hoge stukken wordt voorafgegaan door een rij van acht *pedites* of voetsoldaten (pionnen), die de strijd openen en de weg banen. De stukken op het bord hebben de abstracte vorm van de Arabische schaakstukken, wat vooral opvalt bij het koningspaar en de *alficus* (eigenlijk de olifant en later de loper) met zijn twee naar voren gestoken 'slagtanden'. De koning en de dame (oorspronkelijk minister of vizier: *firzaan*) hebben dezelfde getrapte cilindervorm met knop, alleen is de dame wat kleiner van formaat.

Vervolgens beschrijft het gedicht de zetten die de stukken over het speelveld mogen doen en hoe zij andere stukken kunnen slaan. Dat is op de afbeelding van de schaakpartij uitgebeeld voor de pionnen, die het voorbereidende werk hebben gedaan, en voor twee van de 'hoge stukken': links de *alficus* (loper) en rechts de *rochus* (toren). De andere stukken staan nog op hun uitgangspositie. Als de pionnen steeds een stap naar voren mogen doen, dan heeft volgens mijn telling de linkse speler acht zetten met zijn pionnen gedaan (4 keer een zet en 2 keer twee zetten), en de rechtse speler tien zetten (3 keer een zet, 2 keer twee zetten en met de bovenste pion drie zetten). De linkse speler heeft bovendien zijn onderste *alficus* (loper) verplaatst: in diagonale richting naar rechts (buiten) over een veld heen. De rechtse speler is aan zet en verplaatst zijn bovenste *rochus* (toren) recht naar voren zover hij kan, tot aan de middenlijn. Als mijn telling klopt is hij nu met zijn elfde zet bezig, terwijl zijn tegenstander nog slechts negen zetten heeft gedaan. De twee spelers zijn met het uitspelen van hun pionnen mooi gelijk op gegaan. De *pedites* vormen op hun huidige standplaatsen een symmetrisch patroon rond de middenlijn, dat enkel doorbroken wordt door de bovenste twee pionnen, die naar links 'wijken' en de uitval van de toren (oorpronkelijk strijdwagen) mogelijk maken. Er zijn op dit moment nog geen stukken geslagen, zelfs geen pionnen. Het hele spelverloop is niet op één afbeelding van een schaakbord weer te geven, die immers slechts een moment-opname kan bieden. De afbeelding kan slechts één specifieke schaakpartij en daarvan slechts één spelfase weergeven, waaruit men wel de eerdere zetten kan reconstrueren, maar niet het verdere spelverloop kan afleiden. De spelbeschrijving in het gedicht blijft algemeen en gaat door tot het einde, tot de verliezende koning alleen is overgebleven op het bord of tot hij mat wordt gezet door de winnaar. Het is mogelijk dat de afbeelding evenals het gedicht een leersituatie weergeeft, waar ook de handgebaren op lijken te wijzen. Men kan zich voorstellen dat de wat gezettere heer links, met zijn bediende achter zich en zijn hand aan het bord, de hoofse gastheer is die met een uitleggebaar instructies geeft aan de slankere jongeman met het kapje rechts, die de lessen in praktijk brengt.

Het gedicht en de miniatuur vullen elkaar aan in deze schaak-instructie: een handleiding in woord en beeld. De afbeelding verduidelijkt de tekst en de tekst vormt een uitleg bij de afbeelding. Toch zijn beide waarschijnlijk onafhankelijk van elkaar ontstaan en ook goed zonder elkaar te begrijpen en te genieten. Het gedicht dateert al uit de 11e eeuw en is in de overige bronnen zonder illustratie

overgeleverd. De Schaak-afbeelding vormt een samenhangend paar met de Triktrak-miniatuur en moet samen met deze (en die van het Dobbelspel?) uit een bepaalde spel-context zijn overgenomen. Omdat zowel het gedicht als de miniatuur het schaakspel tot onderwerp hebben, een gestandaardiseerd spel met vaste attributen en regels, passen zij goed bij elkaar. Maar het zeer algemene gedicht kan door elke andere willekeurige schaak-afbeelding met een duidelijke weergave van bord en stukken geïllustreerd worden, en de miniatuur kan evengoed een andere schaak-tekst illustreren, zoals CB 209. De tekst en de afbeelding hebben ieder hun eigen meerwaarde als bron van informatie over het schaken. De tekst geeft een handleiding voor alle aspecten en onderdelen van het spel, voor de zetten van alle stukken en voor het gehele spelverloop. Het verschaft de spelregels om het spel te kunnen gaan spelen. De afbeelding laat het uitvoeren van de spelregels zien aan de hand van een specifieke schaakpartij, die niet schematisch is weergegeven maar in de vorm van een figuratieve scène. Daardoor verschaft de miniatuur ook nadere informatie over het spel en zijn context, zoals de vorm van het bord en de stukken, de status van het spel en de spelers en de entourage waarin het wordt gespeeld. Het 'verheven schaakspel' is hier in een hoofse omgeving gesitueerd; het wordt gespeeld door twee heren, die op statige en van comfortabele kussens voorziene zetels zitten en zich door een bediende wijn laten brengen in een fraaie bokaal. Spel en wijn horen bij elkaar, niet alleen in de herberg, ook bij het aangename en leerzame tijdverdrijf in een adellijke residentie. In eenzelfde entourage is het triktrakspel op de pagina ernaast afgebeeld.

Overlevering en herkomst

Schaakgedichten

Terwijl het korte gedicht CB 209 alleen uit de Carmina Burana bekend is, behoort het langere leerdicht CB 210 tot de meest verbreide van de middeleeuwse schaakgedichten. Behalve uit de Codex Buranus is de tekst bekend uit 15 andere handschriften, die in datering uiteenlopen van de 11e tot 15e eeuw. Dit schaaktractaat in versvorm is waarschijnlijk in de 11e eeuw ontstaan, daar de oudste tekstgetuigen van eind 11e eeuw dateren. In die vroege periode is de tekst al bekend in het Zuid-Duitse gebied (St-Emmeran in Regensburg en St-Gallen aan het Bodenmeer), de regio waarin ook meer dan een eeuw later de versie in de Codex Buranus werd opgetekend. In deze periode van de late 12e en de 13e eeuw is de tekst ook te vinden in handschriften van Engelse en Franse herkomst, wat erop kan duiden dat het gedicht mogelijk toch in Frankrijk is ontstaan en zich van daaruit heeft verbreid naar het zuidoosten en het westen. De grote groep handschriften van Italiaanse herkomst dateert in zijn geheel pas uit de 15e eeuw, wat getuigt van een langdurige populariteit van het schaakleerdicht, dat hier zelfs aan de grote antieke dichter Ovidius wordt toegeschreven.

Vollmann vermoedde voor het unieke korte schaakgedicht CB 209 een herkomst uit het Duitse gebied, op grond van elementen uit de Duitse spreektaal in de uitroep van het slotvers: het invoegsel *hie* (hier) en mogelijk ook de woordvorm *schach* (in CB 210: *scachorum*). In de strijdkreet van het derde vers wordt echter ook het Franse woord *tost* (snel) ingevoegd. Het tussenwerpen van vreemde woorden in de 'speeltaal' behoorde tot de scherts (*iocus*) van het spelersjargon.

De van oorsprong Perzisch-Arabische termen voor het spel en de stukken zijn in verschillende mate nog aanwezig in de woordkeuze van de twee schaak-gedichten. In CB 210 hebben de schaaktermen Latijnse uitgangen met *-us* gekregen, die ze in CB 209 niet (meer) hebben: zo gebruikt CB 209 *roch, mat* waar CB 210 *rochus, mattus* gebruikt. In CB 210 heeft de loper nog de van het Arabische *al-fil* (olifant) afgeleide naam *alficus*, terwijl in CB 209 al de Latijnse benaming *senex* (oude) voor het in middeleeuws Europa tot raadsheer of bisschop omgeduide schaakstuk wordt gehanteerd. Dit kan erop duiden dat CB 209 later is ontstaan dan het 11e-eeuwse gedicht CB 210, of in een ander gebied.

Drink- en speelliederen

Voor de liederen van deze afdeling is de Codex Buranus vaak de enige tekstgetuige, of zoals Bischoff het formuleerde: 'Ganze Bereiche, wie die [...] Lieder, die beim Wein und beim Würfelspiel erklangen, kennen wir nur oder fast nur aus diesem einen Codex.'[752] Van deze tekstgroep hebben enkel de gedichten van de twee beroemde 12e-eeuwse dichters, magister Hugo 'Primas' van Orléans

[752]Bischoff 1967, 5.

(CB 194) en de 'Archipoeta', hofdichter van de Keulse aartsbisschop (CB 191 en 220), een grote verspreiding gekend. Ook veel van de overige teksten lijken van Franse of Duitse herkomst te zijn, al blijft dat vooral bij de unica moeilijk vast te stellen: de Latijnse drink- en vagantenliederen vormden een over heel Europa verbreid liedgenre. In de 13e-eeuwse overlevering van deze liederen spelen bovendien Normandisch Engeland en Noord-Italië een prominente rol, zoals blijkt uit diverse Engelse verzamelingen en de optekeningen door Salimbene van Parma. Diens kroniek bevat teksten uit de 'wijngroep' CB 191-194, waaronder de 'Biecht' van de Archipoeta, ontstaan in Pavia in 1162-3.
Voor de overige teksten valt een nadere datering moeilijk te geven. Hooguit kan men concluderen dat de tekstversie zoals de Codex Buranus die overlevert vóór circa 1230, de tijd van optekening, moet zijn ontstaan. Drinkliederen waren 'open' teksten, die in allerlei varianten vaak eeuwenlang circuleerden, tot in de 16e en 17e eeuw toe. Zo is de tekstversie van het drinklied *In taberna* in CB 196 een unicum en tevens de vroegste optekening van het lied, maar keren fragmenten van het lied terug in latere drinkliederen uit de 15e tot 17e eeuw. Ditzelfde is het geval voor het lied van de *Ordo Vagorum*, waarvan de meeste strofen alleen in de Codex Buranus voorkomen. De slotstrofe van CB 219 parodieert een liedstrofe van Walter van Châtillon (1135-79) en moet na dit lied zijn ontstaan, waarschijnlijk in Frankrijk, maar de unieke vijfde strofe richt zich tot een 'Duits' publiek: Mark-bewoners, Beieren, Saksen en Oostenrijkers. CB 215 is de oudst bekende mis-parodie en de enige Spelersmis, maar verwante Drinkersmissen zijn overgeleverd in handschriften uit de 14e eeuw (Engeland) en de 15e-16e eeuw (Duitsland, Zwitserland, Bohemen). Lehmann nam voor de vroege mis-parodieën, in de Codex Buranus en de twee Engelse handschriften, een Franse herkomst aan.[753] De melodie van de *Sequentia* uit de Spelersmis CB 215 heeft echter een Duitse vorm en de tekst is verwant aan de Sequens van een 15e-eeuwse mis-parodie uit St-Emmeran in Regensburg. Het drinklied CB 202, *Potatores exquisiti*, komt verder nog in twee Engelse handschriften voor (uit de vroege 13e eeuw[754] en de 15e eeuw).
De overige drink- en spelersliederen uit de Carmina Burana zijn unica. Bij het merendeel hiervan valt uit tekstuele gegevens op te maken dat ze in het Duitstalige gebied zijn ontstaan of bewerkt. Enkel de Bacchus-liederen CB 199 en 200 lijken naar Noord-Frankrijk te verwijzen: in CB 199 bezoekt broeder Simon zijn patria de Elzas en in CB 200 is een strofe van het Danielspel van Beauvais (mid 12e eeuw) ingevoegd. De Latijnse parodieën CB 203 en 211 zijn gecomponeerd in samenhang met een Duitse strofe: uit het Eckenlied en het Palestinalied van Walther von der Vogelweide, dat na 1221 wordt gedateerd. Aan CB 221 (*Dicit Cato*) wordt een Duitse herkomst toegeschreven op grond van de ritmiek, aan CB 222 (*Ego sum abbas*) op grond van de noodroep *wafna*. In de nabijheid staan ook drie vagantenliederen (CB 216-18), waarvan het laatste een Latijns-Duits menggedicht is. Hierop sluit het Ordelied van de Vaganten aan (CB 219) en een lied van de Archipoeta (CB 220). Drinklied CB 204 is een lofzang op Trier als wijnstad, met een Duits refrein, terwijl CB 205 een Duits rijmschema heeft en in het refrein een Romaans-Duitse groet bevat: *Deu sal*. Dezelfde groet komt voor in kroeglied CB 195 (*Deu sal, misir, bescher de vin*), dat daarnaast de Duitse naam *Otto* bevat en de Duitse uitroep *Schuch*. Dit lied hangt nauw samen met kroeglied CB 197, omdat de twee teksten opeenvolgende liefdesliederen uit de collectie parodiëren (CB 61 en 62). De dobbel-termen die de spelers in CB 195 en in de Spelersmis CB 215 gebruiken om het aantal ogen van de worp aan te geven zijn daarentegen weer van Romaanse herkomst: *es, tus, dri, quatter, zynke, ses*. Ook andere benamingen uit het spelersjargon zijn van Franse origine, zoals de Latijnse namen voor de personificaties van het kansspel: *Decius* en *Hashardus*, afgeleid van het Oud-Franse *dez* en *hasard*.
Mogelijk gaat het hier om Duitse bewerkingen van oorspronkelijk uit Frankrijk afkomstige liederen en mis-parodieën. De overname van de spelerstermen strookt met een meer algemene Franse invloed op de Duitse cultuur in deze periode. Het is echter zeer de vraag of de modellen voor de drie instructieve spelafbeeldingen uit dezelfde invloedssfeer stammen als de liederen, terwijl de drinkers-miniatuur een eigen bijdrage lijkt van de illustrator die zich hiervoor vermoedelijk direct liet inspireren door de parodistische aard van de drinkliederen in deze sectie.

[753]Lehmann 1963, 145; cf. Bayless 1996, 125 f.
[754]Het Oxford-handschrift, dat 15 teksten gemeenschappelijk heeft met de CB: Bodl.Add. A 44.

Copyright: C.J.M. Couwenberg, 2011

EEN LIED VOOR ELK SEIZOEN
DE CARMINA BURANA IN BEELD - DEEL II

A SONG FOR EACH SEASON
PICTURING THE CARMINA BURANA
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op vrijdag 27 mei 2011 des middags te 14.30 uur

door

Cornelia Johanna Maria Couwenberg

geboren op 20 april 1955 te Waalwijk

Promotor: Prof. dr. J.C.J.A. Klamt

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van de Onderzoekschool Mediëvistiek

HOOFDSTUK VIER
DE MINIATUREN EN DE BEELDTRADITIE

Van de ons bekende handschriften met wereldlijke liederen werd de Carmina Burana als eerste met afbeeldingen gedecoreerd. Daar het genre van het lyriekhandschrift nog geen illustratie-traditie kende, stond de CB-kunstenaar geen direct model ter beschikking. Hij moest zich daarom tot andere boekgenres wenden voor picturale voorbeelden of uit zijn eigen beeldvoorraad putten voor passende motieven.

Een wereldlijk liedboek met illustraties

Als wereldlijk Latijns lyriekhandschrift met thematische afbeeldingen is de Carmina Burana een unicum. Tekstillustraties bij niet-verhalende, lyrische gedichten zijn uitzonderlijk, ook al in de antieke tijd. De spaarzame figuratie bij dit type teksten beperkte zich meestal tot auteursportretten. Van de overgeleverde profane 'liedboeken' uit de Middeleeuwen heeft enkel de Codex Buranus een thematische indeling, die geaccentueerd wordt door illustraties. Deze opzet lijkt eenmalig: de samenstellers hebben hierin geen traditie gevolgd of gevormd. Andere Latijnse liederenverzamelingen, eveneens anoniem opgetekend, zijn zelden gedecoreerd, op een enkele openingsafbeelding of initiaal na.. Zo openen zingende en dansende clerici de verzameling luchtige gezelschapsliedjes in het Florence-handschrift (Laur.Plut. 29,1).
De weinige lyrische beeldhandschriften die bewaard zijn gebleven behoren alle tot de volkstalige traditie, die pas vanaf de latere 13e eeuw inzet en een geheel andere organisatie laat zien. Deze Franse Chansonniers, Duitse Minnesangverzamelingen en Italiaanse troubadourhandschriften zijn over het algemeen corpusverzamelingen, met liedteksten gegroepeerd naar auteur en voorzien van 'dichterportretten', vaak in de vorm van een standsafbeelding of een minnesituatie met de auteur in de rol van dichter, zanger, minnaar of ridder. Deze portretten kunnen uitgroeien tot ridderlijke of hoofse scènes, zoals in de Codex Manesse (Zürich, kort na 1300), waardoor weer raakvlakken met de inhoudelijke illustraties van de oudere Codex Buranus kunnen ontstaan (bordspel en liefdespaar).
Voor de beeldcyclus van de Carmina Burana waren geen directe voorbeelden uit lyriekhandschriften voorhanden. Het is onwaarschijnlijk dat de tekstbronnen van de liederenverzameling geïllustreerd waren. De kwaliteit van de tekening wijst op een ervaren kunstenaar, die vermoedelijk zelfs gespecialiseerd was in wereldlijke thematiek en daarom ter illustratie van dit uitzonderlijke en prestigieuze liederenhandschrift werd aangetrokken. Voor de illustratie van een selecte groep liedthema's heeft hij uit diverse picturale tradities moeten putten om passende afbeeldingen te vinden. Daarbij stonden hem in principe twee mogelijkheden open: overname uit een andere iconografische of tekstuele samenhang (didactisch, historisch, verhalend) of zelf bedachte of samengestelde ad hoc-illustratie bij de liedteksten. De balans tussen beide mogelijkheden is per afbeelding verschillend: van het volgen van een model dat in een langere beeldtraditie staat (Fortuna, Dido) via variaties op de nieuwe hoofse thematiek van Liefdespaar en Spelvermaak tot een geheel op specifiek liedthema's toegesneden eigen beeldcompositie, zonder vergelijk (Lentenatuur, Drinkersparodie).[1]

De Codex Buranus is zo in alle opzichten een verzamelhandschrift, waarvoor liedteksten, verzen en afbeeldingen van diverse aard en herkomst in één band werden samengebracht en naar inhoud geordend. De beeldcyclus van de Carmina Burana laat een thematische driedeling zien: de antieke thema's van Fortuna en Dido, het centrale tweeluik over de Lente en de Liefde, gevolgd door winters vermaak met Wijn en Spel.

HOOFDSTUK VIER-1
FORTUNA EN DIDO: ANTIEKE THEMA'S IN EEN NIEUW JASJE

De beeldcyclus van de Carmina Burana opent met twee 'klassieke' thema's, afkomstig uit beroemde antieke werken die in de Middeleeuwen grote populariteit genoten als schooltekst en literair model: Boethius' *De Consolatione Philosophiae* en Vergilius' *Aeneis*, respectievelijk een allegorische verhandeling en een verhalend epos. Zoals uit de Buraanse verzameling blijkt werden Fortuna's rad en

[1] Cf. Wallworth 2000, 71 f., 79-81; Klemm/Wagner 2003, nr 10.

Dido's liefdesdrama tot zelfstandige onderwerpen voor lieddichters. Deze thema's zongen zich letterlijk los uit hun oorspronkelijke samenhang, die als bekend kon worden verondersteld, en vormden tevens een krachtig beeldmotief dat eveneens een eigen leven ging leiden en nieuwe verbanden aanging. Hoewel beide thema's verankerd zijn in de antieke traditie, werden zij eigentijds beleefd en verwerkt zoals de diverse toepassingen van het Geluksrad laten zien, evenals de volkstalige bewerkingen van het Aeneas-verhaal tot hoofse ridderroman. Ook de voorstellingen in de Carmina Burana zijn eigentijds vormgegeven, met name de koning op Fortuna's rad en de requisieten van Dido's tragedie. De moderne aankleding toont juist de algemene en blijvende geldigheid van de klassieke thematiek: de wisselvalligheid van het geluk en de tragische keerzijde van de liefde.

Het Rad van Fortuna - *Rota Fortunae*

Wie de Codex Buranus openslaat wordt direct geconfronteerd met het indringende beeld van het Rad van fortuin, dat het handschrift in zijn huidige vorm op de eerste bladzijde bovenaan opent (afb. 1). Bij het (her)inbinden van het handschrift heeft men de eerste afbeelding van de reeks vooraan geplaatst en zo opgewaardeerd van tekstillustratie bij de Fortuna-groep tot openingsafbeelding van de liedbundel. Hoewel zijn vooraanstaande positie dus niet de oorspronkelijke is, leent het Rad van Fortuna zich als 'spiegel van het menselijk bestaan' wel bij uitstek voor deze inleidende rol.
Fortuna's rad was een alom bekend beeldmotief met een duidelijke boodschap: het toont de beschouwer de wisselvalligheden van zijn aardse bestaan op exemplarische wijze, aan de hand van het wankele heersersfortuin. In die algemene zin is de voorstelling tevens een passende illustratie bij de eerste afdeling met moraliserende teksten. Als eerste miniatuur geeft het Geluksrad de gebruiker van het liedboek bovendien in één oogopslag een indicatie van de inhoud van de liederenverzameling die hij voor zich heeft: teksten met een wereldlijk karakter, die juist die facetten van het aardse leven bezingen die van Fortuna's gunsten afhankelijk zijn, zoals het onzekere dichtersbestaan, het liefdesgeluk en het kansspel. Mogelijk was deze signaalfunctie voor de latere bezitters, die de Fortuna-miniatuur tot frontispice hebben verheven, van groter belang dan voor de eerste eigenaar-opdrachtgever. De Fortuna-afbeelding is zo binnen het huidige handschrift op drie betekenisniveau's werkzaam: het meest direct als illustratie van het Fortuna-thema, binnen de morele afdeling als exemplarische uitbeelding van het menselijk leven en streven, tenslotte als openingsminiatuur van een bundel met wereldlijk liedrepertoire.
Van de in de Codex Buranus uitgebeelde thema's is Fortuna's Rad het meest algemeen verbreide en ook het best bestudeerde. Het Geluksrad-motief werd vanaf de late 11^{e} eeuw tot in de 16^{e} eeuw alom toegepast in diverse media en functies, in woord en in beeld, zowel in handschriften als in monumentale kunst, in een religieuze en in een profane context.[2] Het blijkt een beeldschema dat op zeer uiteenlopende wijze kan worden uitgewerkt en ingevuld. Vooral in de boekillustratie is de variatie groot en worden de afbeeldingen vaak overwoekerd door belerend tekst-commentaar. De beeldversie van de Carmina Burana valt daarentegen op door een heldere vormgeving en grote directheid. De miniatuur toont Fortuna als heersende macht over het lot van de mens, tronend als een vorstin in het centrum van het spakenrad dat haar als een stralenkrans omgeeft. Het rondom haar draaiende rad voert de een als koning naar de top en stort de ander in de diepte, maar Fortuna zelf blijft onbewogen en onaangedaan door wat zij in beweging zet en aanricht. De Fortuna-afbeelding uit de Carmina Burana heeft grote zeggingskracht en behoort, met die uit de *Hortus Deliciarum*, tot de bekendste en meest gereproduceerde Fortuna-voorstellingen uit de Middeleeuwen. Zelfs in de vorm van een nagetekende lijnreproductie wist zij met de bijbehorende teksten (in de editie van Schmeller) Carl Orff te inspireren tot zijn koorwerk dat de naam *Carmina Burana* tot een hedendaagse klassieker maakte, met Fortuna's Rad als raamthema en beeldbepalend 'leitmotif'.[3] Als kernachtige openingsafbeelding is de Fortuna-

[2]Eind 15^{e} eeuw werd het Rad van fortuin als allegorisch spel (moraliteit) opgevoerd, in de 16^{e} en 17^{e} eeuw leefde het motief vooral voort in politieke spotprenten, in de 18^{e} eeuw op speelkaarten (tarok), om zijn bestaan te eindigen als loterij-attractie op de kermis.
[3]Aldus Carl Orff zelf in zijn memoires, *Trionfi* (Dokumentation IV) 1979, 38: 'Beim Aufschlagen fand ich gleich auf der ersten Seite die längst berühmt gewordene Abbildung der 'Fortuna mit dem Rad'. Darunter die Zeilen: 'O Fortuna/ velut luna/ statu variabilis ...' Bild und Worte überfielen mich.' Een moderne bewerking van de Fortuna-

miniatuur tot beeldmerk van de gehele verzameling geworden, die de kaft(omslag) van diverse edities van de Carmina Burana siert.[4] Onder kunsthistorici echter wordt de naam Carmina Burana eerder verbonden met de unieke Landschapsminiatuur dan met dit traditionele beeldmotief.

Het beeldmotief

De Fortuna-miniatuur in de Carmina Burana vertegenwoordigt een antiek thema in een eigentijdse vormgeving en iconografie, waarvoor de kunstenaar kon putten uit een langere traditie van allegorische voorstellingen en geluksrad-afbeeldingen. Het concept van het Rad van Fortuna gaat terug op Boethius (vroeg 6e eeuw), maar beleefde een ware herbloei in de 12e eeuw toen het uitgroeide tot een literair en visueel topos. Het motief kon op verschillende wijze worden vormgegeven. De Carmina-Burana-miniatuur behoort tot het laatst ontwikkelde type van *Fortuna in rota*, 'Fortuna binnen het Rad'. Wezenlijk element en kern van de voorstelling is steeds het rad met menselijke figuren rondom: het ronddraaiende geluksrad dat in zijn beweging de mensheid meevoert, de ene persoon glorierijk verheft en de ander in diepe ellende stort. Maar ook hem die nu hoog troont wacht de onontkoombare val, wanneer het wiel verder draait.

De diverse beeldtypen onderscheiden zich vooral door de relatie van het Rad tot Fortuna, de personificatie van het fortuin en de bewegende kracht achter de onvoorspelbare wendingen van het lot. Soms staat het Rad-met-figuren op zich symbool voor het wisselvallig fortuin en ontbreekt Fortuna geheel, soms is het rad gedegradeerd tot attribuut van de geluksgodin. Ook als beide elementen een even grote rol in de voorstelling spelen, kan de relatie tussen Fortuna en haar instrument zeer verschillen, vooral in de manier waarop zij het rad in beweging brengt en in haar interactie tot de menselijke figuren rondom het rad. De ene keer speelt zij zelf een actieve rol, het wiel draaiend aan de spaken of met behulp van een zwengel, kronen en rijkdommen uitdelend en weer afnemend. De andere keer is zij, zoals in de Carmina Burana, de onbewogen beweegster en heerseres, die haar macht op meer symbolische wijze uitoefent en het Rad beveelt tot draaien naar haar willekeur. Maar deze uiteenlopende picturale uitwerkingen zijn slechts variaties op hetzelfde centrale thema: het Rad van fortuin als symbool voor de wisselvalligheid van het menselijke geluk.

Hoewel begonnen als een literaire metafoor bleek het Rad van Fortuna tevens een krachtig visueel motief. Het is tekenend dat de oudst bekende uitbeelding van het Geluksrad, uit de late 11e eeuw, geen Boethius-illustratie is maar al een zelfstandige voorstelling. In de loop van de 12e eeuw vond dit aansprekende beeldmotief een snelle verbreiding in diverse media en inspireerde op zijn beurt dichters en geleerden tot beeldbeschrijvingen met vaak een didactisch-morele inslag. In handschriften verschijnt Fortuna's rad als tekstillustratie, maar ook als zelfstandige openingsafbeelding. In monumentale gedaante siert het kerken en paleizen, in de vorm van muurschilderingen, roosvensters en vloermozaïeken. Het motief leende zich voor diverse varianten en uitbreidingen, waarbij het figurenrad ook kon transformeren tot levensrad. Het Rad van fortuin bestond zelfs in mechanische vorm, als een echt ronddraaiend rad met buitelende figuren: het menselijk lot als schouwspel opgevoerd. De talloze toepassingen van het motief, ook in de publieke ruimte, duiden erop dat het Rad van Fortuna in de 12e en 13e eeuw een algemeen bekend concept was. Voor het beoogde publiek van gelovigen en geestelijken, hovelingen en vorsten gold over het algemeen dezelfde morele boodschap: alle aardse roem is ijdelheid (*vanitas*) en kan verkeren, dus hoed u voor de zonde der hoogmoed (*superbia*)! Het beeld van het draaiende rad van fortuin verschafte een altijd geldend commentaar op alle onverwachte gebeurtenissen in de wereld en in een mensenleven. Dat Fortuna deze rol van spiegel

---

miniatuur (in meer 'gotische' stijl) siert als titelafbeelding de partituur en het tekstboek van Orffs *Carmina Burana*, alsmede de aankondiging van de 'Uraufführung' in Frankfurt a/M (1937); vgl. Orff 1979, 39, 65. Fortuna's rad domineerde het toneel bij de première en bij talloze geënsceneerde uitvoeringen daarna; zie bv. de decorontwerpen in Orff 1979, pl. I: Frankfurt 1937, III: Wenen 1942, IV: Milaan 1942, XVI: San Francisco 1958, XXXII: München 1977. Cf. Laistner/Brost, *Golias*, 1961 (1954) 217 f.: Wie de Berlijnse enscenering van 1941 gezien heeft, zal het beeld van het Geluksrad dat de achtergrond van het toneel vormde, nooit vergeten.

[4]Edities CB: Korth 1979; Vollmann 1987; Fischer/Kuhn/Bernt (DTV) 1991[5]; Bernt (Reclam) 1992; Parlett (Penguin) 1986; Wilmink (Orffs keus vertaald) 1996. Vgl. *Glanz und Ende* 1991, 160 f., nr 30, met bladgrote reproductie van Rad van Fortuna. Verder als omslag-afb. bij specifieke studies over de CB-Fortuna: Lehtonen 1995; congresbundel *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, Innsbruck 1982, met Fortuna-artikel van Steer.

en waarschuwing eeuwenlang kon spelen zonder wezenlijk van gedaante en karakter te veranderen is slechts schijnbaar in tegenspraak met haar wispelturige aard, die immers permanent is.

De iconografische typen van het Geluksrad

Binnen de grote groep middeleeuwse afbeeldingen van het Rad van Fortuna kunnen grofweg drie iconografische typen onderscheiden worden, die zich in de loop van de tijd hebben ontwikkeld: het rad zonder Fortuna, Fortuna buiten het rad en Fortuna binnen het rad.[5] De kern van het geluksrad-concept blijft echter gelijk: een draaiend rad met figuren rondom.

Het oudste type vormt het 'Rad zonder Fortuna', omgeven door vier koningen. Dit type ontstond vermoedelijk in de (late) 11e eeuw. Het vroegste voorbeeld bevindt zich in een handschrift in Montecassino, maar het radsymbool met figuren komt vooral in de monumentale kunst voor, in sculpturale vorm rond roosvensters (met meerdere figuren) in de 12e/13e eeuw en nog langer als vloerdecoratie. In de beide andere typen wordt Fortuna zelf geïntroduceerd, met het figurenrad als haar instrument of attribuut. Bij de meest gangbare categorie, 'Fortuna buiten het Rad' (*Fortuna extra rotam*), draait zij actief van achter of van opzij aan haar wiel. Deze concrete voorstelling van Fortuna's rad werd in de 12e eeuw in de boekillustratie ontwikkeld en als zodanig tot in de 16e/17e eeuw toegepast. Fortuna wordt gepresenteerd als een actieve kracht, werkzaam in de mensenwereld, vaak in de vorm van een scène in een landschap of interieur. Ze kan haar rad daarbij op twee manieren tot draaien brengen. In Boethius-illustraties staat ze meestal achter het wiel met de handen aan de spaken of aan de rand. In het andere geval zit of staat ze naast het wiel dat ze aandrijft met de hand of met behulp van een draaimechanisme. Dit actieve type sluit aan bij het beeld van Fortuna als uitvoerster van Gods wil met haar mechanisch weergegeven rad als werktuig van de goddelijke Providentia. Daarom leent het zich goed voor illustratie van werken die de christelijke moraalleer uitdragen. Zo voegde een 12e-eeuwse kunstenaar een pentekening van dit type toe in een Spaans handschrift met de *Moralia in Job* van Gregorius, geschreven in 914, om de morele boodschap van het werk visueel kracht bij te zetten.[6] Rechts zetelt Fortuna als koningin op een metalen troon, een geheven zwaard in de linkerhand en met de rechterhand aan de zwengel van het rad (afb. 16). Aan de gunstige Fortuna-zijde draait het rad omhoog (linksom), waarbij de tijdelijke heerser aan de top naar haar toegekeerd zit. Het spaakloze rad lijkt een metalen schijf en ook de om hun as tuimelende figuren doen aan een mechanisch rad denken. Het beroemdste voorbeeld van dit type Fortuna-afbeelding is wel de versie van de in 1870 door brand verloren gegane *Hortus Deliciarum* van Herrad van Landsberg (Elzas c.1175-85), die uit natekeningen bekend is.[7] Ook op deze afbeelding brengt Fortuna het rad met een handvat in beweging en stijgen de figuren aan haar kant op om aan de andere kant ten val te komen, maar hier zetelt Fortuna links en draait haar rad rechtsom (afb. 17). Het zesspakige wiel, waarop zes figuren rondgaan,[8] hangt in een houten stellage met de inscriptie: *sicut rota volutatur, sic mundus instabili cursu variatur*; zoals het rad zich wentelt zo verandert de wereld zich door zijn instabiele loop. De gekroonde heerser (*Rex diadematus*) zetelt frontaal bovenop het rad en toont met gespreide armen zijn rijkdommen, in een houding die aan de Buraanse Fortuna doet denken. Fortuna zelf troont hier op drie bergtoppen (*Terra*), die haar werkingsgebied representeren: de aardse wereld. Er is een zekere discrepantie tussen het majesteitelijk tronen van Fortuna en haar nijvere arbeid aan het rad, dat zij met beide handen aanzwen-

---

[5]Voor deze typen-indeling, zie: Hahnloser 1972, 128 f.; Kitzinger 1976, 348 (1973: 365); Steer 1982, 184-6; Hahn-Woernle 1991, 186-9, 195-7; cf. Pickering 1966, 139-43; Lehtonen 1995, 116-8; Walworth 2000, 72 f.

[6]Gregorius-hs: Manchester, John Rylands Libr. Lat.83, fol. 214v: met 'heersersformule' *regno* etc. (zie onder); Evans 1969, pl. 40, p. 27: 'The moral is obvious, and the image of the wheel is even more forceful visually than verbally; Voor Job als Fortuna-exempel, zie CB II.1 (1930): *Kommentar*, p. 28 (bij CB 16,3): *Hic sub rota latitat Iob depauperatus*; Hier onder het rad gaat de verarmde Job schuil. (NA 18, 497 str.11)

[7]Herrad was abdis van Hohenburg in de Elzas (1167-95)en stelde dit werk samen als stichtelijke encyclopedie (in woord en beeld) voor haar nonnen; Voorheen Straatsburg, Bibl. de la Ville, reconstructie naar kopieëm; fol. 215r, met verklarende bijschriften, o.a. bij de figuren: variant van *Glorior elatus*-formule (zie onder); ed. Green e.a. 1979, 200, afb. 123; 9; cf. Doren 1924, 141, afb. 7; Walther 1964, 50; Courcelle 1967, 145, pl. 68; Pickering 1966, 127; Kitzinger 1973, 368 f.; Steer 1982, 185, afb. 3.

[8]Vgl. de roosvensters van de San Zeno in Verona (12-delig rad met 6 figuren) en van de kathedraal van Trente (12 figuren, de bovenaan tronende figuur heeft in beide handen een bekerachtig vat. Ook het rad in het modelboek van Villard de Honnecourt heeft 6 figuren rondom; cf. Pickering 127, 141.

gelt. In de latere versies van dit populaire type is de soms geblinddoekte Fortuna dan ook meestal in een staande houding weergegeven.[9]
De *Carmina Burana*-miniatuur behoort tot het laatst ontwikkelde beeldtype van 'Fortuna binnen het Rad' (*Fortuna in rota*). Hier verschijnt zij frontaal in het centrum van het draaiende wiel, meestal statisch tronend en haar gunsten verdelend over de figuren rond het rad. Dit meer abstracte beeldschema met de majesteitelijke Fortuna symboliseert Fortuna's macht over de aardse wereld, die wordt voorgesteld als haar domein. Deze iconografie begint in de late 12e eeuw en komt vooral in de 13e eeuw voor, in verschillende symbolische samenhangen maar ook als zelfstandig motief, zoals de Codex Buranus laat zien.
Het vroegste voorbeeld stamt uit de monumentale kunst van Noord-Italië: een fragmentarische zwart-wit vloermozaïek in het koor van de San Salvatore in Turijn, dat in de late 12e eeuw (c.1170-1200) wordt gedateerd.[10] De compositie bestaat uit twee concentrische cirkels, waarvan de middelste het Geluksrad verbeeldt met *FORTUNA* in het centrum, omgeven door de vier rondgaande koningsfiguren. Het Rad van Fortuna vormt de kern van de grote cirkel die op symbolische wijze de aardschijf (*orbis terrae*) met haar bewoners weergeeft, omgeven door de wereldzee en de winden. De aardse, fysieke wereld (*mundus*) wordt zo gepresenteerd als bestuurd door Fortuna, dat wil zeggen als haar veranderlijke en vergankelijke domein. In dit schema beheerst Fortuna de aardse sfeer, maar is zelf weer ondergeschikt aan de hogere natuurlijke orde van de kosmos.[11] Bovendien verschijnt Fortuna in het 13e-eeuws roosvenster aan het noord-transept van de kathedraal van Trente, als een gebeeldhouwde figuur in de binnenste ring, die het twaalfspakige rad met zijn twaalf figuren op de buitenrand tot draaien brengt. De boven tronende koning draagt in beide handen een beker met haar gaven.[12] Deze en andere voorbeelden tonen Fortuna als een dynamische kracht, staande temidden van haar rad dat zij met energieke armbewegingen rondom zich laat draaien. De Buraanse Fortuna behoort tot een meer symbolisch type, statisch tronend voor haar draaiende rad dat ze niet aanraakt.

Boethius als inspiratiebron
De antieke lots- en geluksgodin Tyche-Fortuna werd afgebeeld met een hoorn des overvloeds, waaruit zij het geluk schenkt, en een roer waarmee zij het levensschip bestuurt. De vergankelijkheid van het geluk en de vluchtigheid van al het aardse werden verbeeld door een zwevende bol of rollend rad waarop de gevleugelde Fortuna ongrijpbaar voortsnelt. Dit wankele voetstuk symboliseerde tevens de instabiliteit van het aardse fortuin.[13] In de Middeleeuwen leefde Fortuna voort als personificatie van het fortuin ofwel de menselijke lotsbestemming (*fatum*). De middeleeuwse Fortuna heeft als belangrijkste attribuut eveneens een draaiend rad, maar nu niet meer als een voortrollende drager van het fortuin zelf. Het rad is getransformeerd tot een groot wiel met spaken dat Fortuna rond een vaste as laat draaien en dat menselijke figuren meevoert in zijn cirkelgang.
Het literaire model voor dit beeld van het rondgaande geluksrad leverde Boethius (c.480-525), wiens eigen leven een schoolvoorbeeld van persoonlijke opkomst en ondergang vormde. Hij schreef zijn *Consolatio Philosophiae* of 'Troost van de Filosofie' als moreel medicijn tijdens zijn gevangenschap

[9]Voor latere varianten van dit type, vaak eveneens in een landschap-setting geplaatst, zie o.a. Doren 1924, afb. 11-13; Patch 1927, pl. 1,2,9; en talloze andere voorbeelden uit de late 14e en 15e eeuw, doorlopend tot in de 16e/17e eeuw; cf. Courcelle 146 f. en bijbehorende afbeeldingen.
[10]Kitzinger 1976, sp. 330-7, 348-52, fig. 2, 3, 11; cf. Lehtonen 1995, 116-9.
[11]Vgl. de door Boethius beïnvloede klaagzang van 'Hendrik de Arme' uit de omgeving van Florence (1193/94), die eveneens Fortuna aan het woord laat: zij eigent zich de status van godin toe met onbeperkte macht op aarde, spreekt over de orbis en omringende oceaan als haar geëigende domein, waar ze legitiem haar ars beoefent. Heinricus de Settimello, *Elegia* II, 105-8, (ed. G. Cremaschi 1949), 52: *Ast ego quae dea sum, qua nulla potentior orbe,/ Quem ligat oceani circulus orbe suo,/ Nonne meam licite, stultissime, prosequar artem?/ Sic opus est, ut te praecipitando rotem*; naar Kitzinger 1976, 350; Courcelle 1967, 136 f.; Doren 1924, 90 f. Vgl. ook Alanus ab Insulis, die in zijn *Anticlaudianus* Fortuna beschrijft als een noodzakelijke uitvoerster van de kosmische orde, maar tegelijkertijd op de onbeduidendheid en vergankelijkheid van deze wereld wijst; Fortuna is in dit allegorisch werk een ambigue kracht: zonder de controle van *Natura* laat ze de wereld ontsporen en keert alles om, maar onder *Natura*'s regulering verdeelt ze de onmisbare aardse goederen in de ideale volgorde. Cf. Lehtonen 1995, 117, 120 f.
[12]Fortuna draagt een band om het voorhoofd (een blinddoek?); cf. Doren 1924, 71, n.4 en 90, n.41; Van Marle 1931-32, 2, afb. 217; Passamani 1963, 88 ff., afb. 40-46.
[13]Doren 1924, 71-5, afb. 1-4; Courcelle 1967, 127 f.

in Pavia onder de Oostgotenkoning Theodoric, aan wiens hof in Ravenna hij eerst carrière had gemaakt. Boethius ontleende het motief van het draaiende Rad van fortuin (*rota fortunae*) aan de eerdere klassieke literatuur, maar gaf het zijn canonieke en voor de Middeleeuwen beeldbepalende vorm.[14] In het eerste boek beklaagt Boethius zijn lot bij Filosofie, die hem in de gevangenis bezoekt. In het tweede boek introduceert hij het beeld van Fortuna die het grote rad draait waarop de mensheid zijn aardse lot van opkomst en neergang ondergaat, zoals hijzelf had moeten ondervinden. Filosofie troost Boethius door hem erop te wijzen dat veranderlijkheid juist het wezen van Fortuna uitmaakt.[15] Dit eerste proza-deel eindigt met het beeld van het draaiende rad. Het afsluitende gedicht bevestigt de macht van Fortuna over de heerschappij van koningen. Vervolgens laat Filosofie Fortuna zelf aan het woord om zich te verdedigen. De aardse goederen die zij de mensen te leen geeft, rijkdom en status, blijven haar eigendom en ze heeft het recht ze weer af te nemen wanneer het haar goeddunkt. Hemel en aarde hebben recht op verandering, waarom zou zij dan, tegen haar natuur in, door de hebzucht van de mensen tot *constantia* worden gedwongen? Zij is vrij om voortdurend haar spel te spelen: haar rad in een snelle beweging te laten ronddraaien. Ze nodigt de mens uit op het rad plaats te nemen (*Ascende si placet*); zijn deelname aan haar spel is vrijwillig, maar eenmaal op het rad is hij onderworpen aan haar spelregels. Dan illustreert Fortuna de vergankelijkheid van aardse glorie aan de hand van enkele bekende historische voorbeelden van gevallen koningen, waaronder Croesus en Perseus. Wereldlijke heerschappij is slechts van tijdelijke duur. Het is immers haar gewoonte (*mores meos*) om met de slagen van het noodlot gelukkige koninkrijken (*felicia regna*) zonder onderscheid omver te werpen. In de cruciale passage zegt Fortuna in de pluralis majestatis over zichzelf en haar rad (2, pr.2):
Haec nostra vis est, hunc continuum ludum ludimus: rotam volubili orbe versamus,
infima summis, summa infimis mutare gaudemus.
Dit is onze macht, dit voortdurende spel spelen wij: snel spinnen wij het wiel rond; het pleziert ons de laagste naar de top te voeren en de hoogste in de diepte te doen verkeren.[16]
Het invloedrijke werk van Boethius gaf de in discrediet geraakte heidense lotsgodin een nieuwe toekomst als uitvoerende macht (*agens*) van de goddelijke Voorzienigheid (*Providentia*), een idee dat teruggaat op antieke auteurs als Vergilius en Livius, die het bestaan van het grillige fortuin door deze rolverdeling poogden te verzoenen met een stoïcijnse levenshouding. Boethius heeft zo niet alleen het middeleeuwse beeld van het Rad van Fortuna gecreëerd, maar het ook met een ethische betekenis geladen die het tot een bruikbaar instrument maakte in de christelijke moraalleer. Steeds weer duikt Fortuna's rad op als didactisch hulpmiddel om de lezer en beschouwer een morele les te leren, in de vorm van afbeeldingen maar ook van gemakkelijk te memoriseren spreekwoorden en gezegden in versvorm.[17]
Hoewel de *Consolatio Philosophiae* vanaf de Karolingische periode intensief werd bestudeerd en tot de vaste schoollectuur behoorde, zijn afschriften met illustraties van de Fortuna-passage pas vanaf de latere 12^{e} eeuw bekend. In een der vroegste exemplaren, een Boethius-codex uit het Cisterciënzerstift Heiligenkreuz (Neder-Oostenrijk), fungeert Fortuna's rad tevens als openingsafbeelding.[18]

---

[14]Voor de klassieke literaire traditie, met citaten, zie: Patch 1927, 150; Courcelle 1967, 127-34; Walther 1964, 48 f.: o.a. Cicero, *In Pisonem* 10,22: *Fortunae rotam pertimescebat*; hij vreesde Fortuna's rad zeer; Seneca (de tragedie-dichter, *Agamemnon* 71) laat een van zijn koren zingen: *Ut praecipites regum casus Fortuna rotat*; om koningen hals over kop (van hun troon) te laten vallen draait Fortuna; uit laat-antieke tijd: Ammianus Marcellinus, *Res gestae* (354) o.a. 31,1,1: *Interea et Fortunae volucris rota, adversa prosperis semper alternans*; en ondertussen verandert het snelle rad van Fortuna steeds voorspoed in tegenspoed. Claudianus, *De bello Getico* (Over de Goten-invallen): eerste beschrijving van Fortuna als godin die zelf haar rad draait: *dea ... flexit rotam* (de godin draaide het rad).

[15]*Boethii Philosophiae Consolatio* 2, pr.1; (ed. L. Bieler 1957), 20.

[16]*Cons.Phil.* 2, pr.2,24 ff. (ed. p. 20); naar Courcelle 1967, 105. Cf. Doren 1924, 79 f., 82; Patch 1927, 158 f.; Pickering 1966, 124 f.; Thürlemann 1985, 148; Walworth 2000, 72.

[17]De rol van Fortuna in het Latijnse versspreekwoord is zeer groot; zie Walther 1964, 48; Walther komt tot bijna 500 verschillende Fortuna-spreuken, waaronder ongeveer 50 over het Geluksrad.

[18]Boethius-hs: Heiligenkreuz 130, penteken-ill. (laat 12^{e} eeuw); fol. 1^{v}: Fortuna's rad; Courcelle 1967, 144 f., pl. 67; cf. Schilling 1975, 299 f.; Steer 1982, 195, n.93; fol. 5^{r}: Boethius met Philosophia; de gebruikelijke titelafb. van het werk; vgl. de op een dergelijke titel/auteursafb. gebaseerde Boethius-scène in het verz-hs uit het Beierse Cisterciënzerklooster Aldersbach (eveneens bisdom Passau); München BSB Clm 2599, fol. 106^{v}, gekleurde pentek. (c.1225-30); *Cimelia Monacensia* 1970, nr 35; Legner 1996, pl.. 487; Klemm 1998, nr 73, afb. 218; zie onder.

Hoofdpersoon van de voorstelling is de door Boethius sprekend opgevoerde Fortuna, staande achter haar instrument: een spakenrad met figuren rondom. De gekroonde Fortuna draait niet aan het rad, dat voor haar lijkt te zweven, maar grijpt actief in in de rondgang der mensen. Boven en onder wordt de verheffing en ondergang van koning Croesus van Lydië getoond, als voorbeeld dat ook in de tekst wordt aangehaald. Boven troont de baardige koning in klein formaat op Fortuna's linkerarm, met zijn voeten op het rad. Maar hij wordt overwonnen door de Perzische koning Cyrus en onder zien we hem in groot formaat op een vlammende brandstapel liggen. Enkel door het uitroepen van de naam van de wijze Solon wist hij aan de dood te ontsnappen. Voor de op- en neergaande figuur is als exempel de auteur Boethius zelf gekozen, die immers ook aan Fortuna's machtsspel had deelgenomen. Rechts klimt hij op uitnodiging van Fortuna verwachtingsvol op het wiel, maar links bij zijn val geeft de onbetrouwbare vorstin hem nog een duw na. Boethius is weergegeven als jongeman in tunica en doet ook in zijn klim- en valhouding (*ascendens* en *descendens*) denken aan de overeenkomstige (spiegelbeeldige) figuren van het Buraanse rad. De voorstelling wordt verklaard door bijschriften. Zo staat op het wiel te lezen: *Rote vertigo est fortune simi(lis). modo iuvat, modo pessumdat*; Het draaien van het wiel is als Fortuna: nu eens geeft zij hulp, dan weer richt ze te gronde. De omlijsting van de pentekening bevat citaten uit het werk die op Fortuna betrekking hebben. Ook de latere Boethius-illustraties[19] tonen Fortuna achter een spakenrad, dat zij meestal aan de spaken of de rand vastpakt om het actief rond te draaien. In de loop der tijd wordt het wiel bij dit actieve 'Boethius-type' steeds groter en gaat de staande (of zittende) Fortuna bijna geheel omgeven.
In het beeldkatern van een geleerd *Glossarium*-handschrift uit het klooster Prüfening bij Regensburg (1165) treffen we koning Croesus eveneens in het gezelschap van Fortuna aan, op een allegorische pentekening.[20] De tweebladige allegorie presenteert links de Ondeugden en rechts de Deugden in de vorm van personificaties en exemplarische scènes uit de bijbelse geschiedenis. Enkel het voorbeeld van Croesus is aan Boethius ontleend, wat ook blijkt uit de bijschriften. Op het Ondeugden-blad vertegenwoordigt de schatrijke koning Croesus de weelde. De scène beeldt het moment af dat hij na zijn nederlaag door de tronende Perzenkoning Cyrus wordt veroordeeld. De geboeide Croesus wordt 'bijgestaan' door de figuur van *Opulentia*, met als commentaar: *Divites eguerunt*; De rijkdommen zijn verdwenen.. Als nevenfiguur treedt hier ook Fortuna op, in de gedaante van een vrouw met twee gezichten die op een klein wiel balanceert op de antieke manier. Haar onstabiele drager symboliseert de wankele basis van het voorbijgaand geluk en haar dubbele gezicht de onbetrouwbaarheid van het fortuin. Via de tekstrol in haar linkerhand spreekt zij de woorden van Boethius' Fortuna: *Rotam volubili giro versamus*.[21] Als bijfiguur conformeert Fortuna zich aan de andere personificaties en in deze vorm heeft zij weinig navolging gekregen, behalve dan in de latere kopie van dit handschrift voor het klooster Scheyern (1241).

Een geluksrad met vier figuren rondom

De oudst bekende visuele weergave van het Rad van fortuin bevindt zich in een handschrift uit het klooster Montecassino - niet met de *Consolatio* maar met werken van rekenkundige aard - dat waarschijnlijk tegen het eind van de 11^{e} eeuw werd samengesteld (afb. 18). De pentekening met het Geluksrad (zonder Fortuna) staat op de achterzijde van een enkelblad, waarvan de voorzijde eveneens

[19]Voor een overzicht van Boethius-illustraties met het Rad van Fortuna, zie Courcelle 1967, 141-52, pl. 65-86; cf. Schilling 1975, 299 n.23, met aanvulling. Voor het type, vgl. de staande Fortuna achter het rad (met 1figuur) op een absisschildering in de St.Cyriacuskerk in Berghausen (Sauerland, c.1220), geflankeerd door twee staande heersers: een rechtop en de ander gebogen (met vallende kroon); Demus 1968, afb. 214.

[20]München BSB, Clm 13002: lexicaal compendium met het *Glossarium* van Salomon van Konstanz, een Grieks-Latijns woordenboek en bijbelglossen (1158), een voorgebonden beeldkatern in rood-bruine pentekening (1165); fol. 1-7: microkosmosfiguur, medicinale en anatomische afbeeldingen, deugden en ondeugden (fol. 3^{v}-4^{r}), Jeruzalem, verder de schat- en bibliotheekinventaris van Prüfening. Cf. Courcelle 1967, 144, pl. 66 (detail); Pickering 1966, 141; Van Marle 1931-32, 2, 182, pl. 207; beide bladen: Evans 1969, pl. 34 f.; Regensburg 1987, nr 34, pl. 25; Boeckler 1924, 18 f., 90 f., afb. 15. Vgl. de kopie uit Scheyern van 1241: Clm 17403; zie onder.

[21]Zie boven; naar Courcelle 144; *Cons.Phil.* II,pr.2,26, waar *orbe* staat en niet *gyro*. Het beeld van Fortuna als vrouw met een 'dubbel gezicht' (*ambigui vultus*) verwijst naar de openingsverzen van boek 1, waarin Boethius zijn lot beklaagt: Fortuna gaf hem eerst kortstondige rijkdom, maar ruïneerde hem in een oogwenk, toen zij haar onbetrouwbare gezicht veranderde. Cf. Courcelle 103 n.2, 105 n.1; cf. Pickering 141; op latere illustraties soms weergegeven door een gezicht met een lichte en donkere helft.

een rad-afbeelding bevat door dezelfde tekenaar. De twee *rota*-voorstellingen vormen elkaars tegenbeeld: het rad van het aardse fortuin wordt hier gespiegeld aan het rad van het Laatste Oordeel. Het beeldblad met het dubbelzijdige rad staat passend tussen een tekst over tijdrekening en een gedicht over de wisselvalligheden van het lot.[22]
Het Geluksrad heeft de vorm van een vrij kleine ronde schijf met vier mannelijke figuren rondom: bovenop een staande koning van groot formaat, die de plaats van de antieke godheid (Kairos of Fortuna) lijkt te hebben ingenomen, aangevuld met drie kleinere rondgaande figuren. De vormgeving van het rad zelf lijkt te verwijzen naar de aardschijf omringd door de oceaan. De gestalte van Fortuna ontbreekt, maar het aardse rad is duidelijk werkzaam als haar instrument, dat de mensen in zijn cirkelgang meevoert. De gekroonde koning staat schijnbaar onbeweeglijk als 'wereldheerser' op de top, in vol ornaat en voorzien van een lange staf met een gevorkte onderkant. Maar ook hij neemt deel aan de cyclus van opkomst en ondergang. De opstijgende figuur links en de neerstortende figuur rechts lijken dezelfde persoon als de koning (met donker haar, puntbaard en snor), maar bij zijn val raakt hij zijn rijke kleding en insignia kwijt. De vernederde figuur onder het rad draagt enkel nog een lendendoek. De afbeelding is, vermoedelijk bij het inbinden, van toepasselijke bijschriften en verzen voorzien. Zo werd het lege centrum van het wiel in twee helften gedeeld, met boven de inscriptie *Prosperitas* en onder *Adversitas* (Voor- en Tegenspoed),[23] terwijl een latere hand (rond 1200) de ook in de Carmina Burana gebruikte 'formule van vier' heeft toegevoegd. De vier uitspraken zijn bij de betreffende figuren geschreven, waarbij de volgorde is aangegeven met de letters a tot en met d, resulterend in de hexameter: *Regno, Regnavi, Regnabo, Sum sine regno*.[24]
De heersende koning van de verso-zijde figureert ook op de analoge rad-voorstelling aan de voorzijde (herkenbaar aan zijn luxe kleding en zwarte puntbaard), maar nu zonder kroon onder het rad bungelend. Met smekend opgeheven handen richt hij zich tot de persoon die nu aan de top heerst: Christus als rechter van het Laatste Oordeel, die met zijn lange gevorkte staf de persoon links van hem in de afgrond duwt. In dit visionaire beeld verschijnt de Almachtige (zonder nimbus) in het eenvoudige gewaad van de *Humilitas* om de hoogmoed der aardse koningen af te straffen.[25] Zo laat het dubbelzijdige rad zien hoe het draaiende rad van de tijd aan het einde der tijden wordt stopgezet voor de finale afrekening. De tijdelijke heerser zal zich dan moeten onderwerpen aan het ultieme oordeel van de eeuwige God. De bij het Fortuna-rad gevoegde verzen geven de relatie tussen de beide voorstellingen aan. Ze roepen de mens op om de onbestendigheid van het aardse lot, die het rad hem toont, te aanschouwen als aansporing om zijn geest te richten op het hemelse tribunaal en de goddelijke gerechtigheid.[26]

---

[22]Montecassino 189, fol. 73^{rv} (p. 145, 146): *rotae* van Laatste Oordeel en aards fortuin; op de voorzijde zijn prikgaatjes te zien waarmee de verso-tekening van het Geluksrad ('wohl erst in neuerer Zeit') is gekopieerd. Verz-hs met vnl. computistische en mathematische teksten, waaronder *De arithmetica* van Boethius. Het laatste katern, waarin het enkelblad is ingevoegd, bestaat uit enkele kortere teksten (geschreven door één hand); fol. 73 wordt voorafgegaan door het eerste hoofdstuk van Beda's *De temporum ratione*, gevolgd door twee blz. met illustraties van vinger-rekenen; op het *rota*-blad volgt een 16-regelig gedicht over het lot en excerpten uit Isidorus' *Etymologiae* (over de artes liberales). Doren 1924, 89, n.41; Courcelle 1967, 141-3, pl. 65; Kitzinger 1976, 345 (1973: 362) f., fig. 13 en 14; het meest uitgebreid: Thürlemann 1985, 149 f., 154-6, afb. 3 en 4; cf. Steer 1982, 184 f.; Lehtonen 1995, 117; Walworth 2000, 72 f.
[23]Verder buiten het rad nog het woordpaar: *Fortunium* en *Necessitas*. Courcelle (142, n.1) verwijst voor deze termen naar de tekst van Boethius: 2, pr.4,2 en 4, pr.4,13. Vgl. de Fortuna-passage in het aan Bernardus Silvestris toegeschreven commentaar op Martianus Capella (zie onder): *Superius itaque in has rota prosperitas, inferius adversitas*; de hoogste positie op dat wiel betekent voorspoed, de laagste positie tegenspoed.
[24]Beide afbeeldingen zijn met lichtbruine inkt getekend. De voorzijde van het blad bevat geen tekst en Thürlemann (154 f.) vermoedt dat de bijschriften op de achterzijde (in zwartere inkt) bij het inbinden zijn toegevoegd door de schrijver van de erop aansluitende teksten. Het betreft de versregels boven- en onderaan de pagina en de vier termen in en naast het rad. De 'formule van vier' is weer met bruine inkt geschreven, in een duidelijk later schrift (c.1200). Deze spreuk is ook opgetekend in het Montecassino-hs 99, fol. 502 (14^{e}-eeuw).
[25]Zie Thürlemann 155.
[26]Vgl. een versie in sculptuur: het 12^{e}-eeuwse roosvenster van de St-Étienne in Beauvais (N-transept c.1130-40/1160): iconografie van het goddelijk gericht (naar psalm 82,14: *pone illos ut rotam* ; Pickering 1966, 143, nr 11; Courcelle 141, pl. 69; Thürlemann 155 f.

Deze vroege uitbeelding van Fortuna's Rad bevat al de wezenlijke elementen van het beeldmotief: de configuratie van vier personen rond het rad, culminerend in de koning aan de top, met de 'heersersformule' als later toegevoegd bijschrift. Opkomst en ondergang gaan gepaard met het winnen en verliezen van heersers-insignia en kleding.[27] Het is opvallend hoezeer de vormgeving op die van de Carmina Burana lijkt. Vooral de lichaamshoudingen van de drie onderste figuren komen sterk overeen: de optrekkende beweging en het hoopvol opgeheven hoofd van de linkse figuur; de omlaag duikelende figuur met zijn opbollende mantel rechts, die zich met gespreide armen aan het wiel vastklampt en terugdeinst voor het naderend noodlot; de hulpeloze sparteling van de neergeworpen figuur onder het rad. Enkel de heerser op de top volgt in de Buraanse versie een ander, eigentijds type van een tronende vorst, terwijl de Montecassino-koning rechtop staat, in analogie met de rechter van het Laatste Oordeel op de keerzijde van het blad en mogelijk nog als herinnering aan de beeldformule van de antieke lotsgodin staand op een wiel of globe. De belangrijkste verandering is dat het rad veel groter is geworden zodat de middeleeuwse, Boethiaanse Fortuna zelf als centrale personificatie binnen de cirkel kan plaatsnemen om haar instrument te sturen en controleren. Maar omdat zij statisch en ogenschijnlijk passief binnen de contouren van haar rad blijft heeft de invoeging van haar personage geen enkel effect op de met het rad meedraaiende figuren van het basismodel van het 'Geluksrad zonder Fortuna'. De banderolles in Fortuna's handen reflecteren haar subtiele op- en neerwaartse handbewegingen en hoewel deze 'rollen van het fatum' onbeschreven zijn beduiden zij hetzelfde als de inscripties in de twee helften van het Montecassino-rad: *Prosperitas* en *Adversitas*, Voorspoed en Tegenspoed. Het beeld van het draaiende Rad van Fortuna en de verbinding met het koningschap gaan beide terug op de bovengenoemde tekstpassage van Boethius, waar koningen een exemplarische rol vervullen als degenen die de hoogste wereldlijke positie innemen maar met één slag van het noodlot ten val kunnen worden gebracht.

De heersersformule

De kernachtige 'formule van vier' is vermoedelijk in de 12e eeuw ontstaan in directe samenhang met het beeldschema van de vier koningen rond het rad. Door middel van deze 'koningsspreuk' verklaren de vier personen hun huidige status in de ik-vorm van het werkwoord 'heersen' in drie verschillende tijden (heden, verleden, toekomst) en een ontkenning. Op de Montecassino-tekening zijn de uitspraken van de vier figuren later toegevoegd (rond 1200), maar eerder zien we ze al naast de hoofden van de koningen op de 12e-eeuwse tekening van Fortuna met haar rad in het Spaanse Gregorius-handschrift (*Moralia in Job*) uit 914. Ook op deze voorstelling van het type 'Fortuna buiten het rad' heeft de aanwezigheid van de rechts tronende *fortuna* (met het gerechtszwaard in de hand) geen invloed op de configuratie van vier heersers rond het rad, wel echter op de draairichting, daar de gunstige kant en de tronende heerser naar haar gericht zijn (afb. 16). De koning op de top oogt als een voorganger van zijn Buraanse collega, niet alleen door het bijschrift *regno* maar ook door zijn houding, al zit hij direct op het wiel en spiegelbeeldig doordat dit rad linksom draait. Ook hij zit schrijlings met gekruiste benen, de ene hand voor zich geheven en de andere opzij gestrekt (hier in de richting van Fortuna). Hij houdt eveneens een leliescepter in zijn uitgestrekte hand, terwijl de opstijgende *regnabo*-figuur (getooid met een 'gravenhoed') zijn voet al aanraakt. Alleen verheft deze vorst zijn voorste hand niet in een spreekgebaar, maar houdt daarin een langere leliestaf (of bloemtak). Zowel scepter als staf dragen een enorme palmetbloem en benadrukken zo de bloei van het leven en de heerschappij. Ook de kronen van Fortuna en deze koning zijn mogelijk voorlopers van de ongewone kroonvormen op de CB-miniatuur: een gedecoreerde band met daarop een leliefront tussen twee omkrullende zijpunten (hier naar buiten gebogen), bij Fortuna nog gecompleteerd door een 'mitra' met een knop.

In de 14e eeuw zien we het 'vierkoningenrad' met de bijbehorende formule als openingsafbeelding van zo uiteenlopende werken als de *Holkham Bible*, een beeldbijbel uit Engeland (c.1330) waarin Fortuna naast de goddelijke Providentia optreedt, en het *Punktierbuch* of 'Waarzegboek' van koning Wenzel IV van Bohemen (1392), gevuld met Latijnse lotsspreuken. In beide voorstellingen verschijnt Fortuna binnen het rad, maar anders dan in de 13e-eeuwse Carmina Burana staat ze hier achter de spaken die ze vastpakt om het wiel te draaien (Boethius-type). Vooral in de 15e eeuw worden met de toename van het aantal handschriften en de blijvende populariteit van het Fortuna-thema de voorbeelden steeds talrijker. De Latijnse 'heersersformule' werd ook als literair topos opgenomen in beeldbeschrijvingen

[27] In de woorden van Thürlemann (155): 'absteigen heißt *denudari*'.

van Fortuna's rad. Zo vormen de vier uitspraken het leitmotif van een reeks Fortuna-gedichten van Boccaccio. Ze werden tegen het einde van de 15e eeuw zelfs als allegorisch toneelstuk opgevoerd in een Frans mysteriespel: *Regnabo* etc. in de gedaante van vier mannen die Fortuna's wiel beklimmen.[28] In verband met de Carmina Burana lijkt met name de beeldbeschrijving door de Duitse dichter Freidank (1170/80-1233) van belang, een tijdgenoot van wie ook werk in de verzameling is opgenomen (als latere toevoeging van c.1300): CB 17*, een keuze uit diens 'Bescheidenheit', een verzameling Duitse epigrammen. Deze magister en beroepsdichter reisde naar Rome, ging op kruistocht met Frederik II en eindigde zijn leven in het Beierse Cisterciënzerklooster Kaisheim.. De Latijnse beeldbeschrijving komt geheel overeen met het type van het Buraanse rad:[29]
antiqui philosophi ... depinxerunt unam rotam, ubi unus erat superior cum corona. Et ille dicit: Regno; alter iacens sub eo, cui corona sub capite; et hic dicit: Regnavi; tertius infimus sub rota; et hic dicit: Sum sine regno; quartus in alia parte ascendens dicit: Regnabo.

Het spakenrad

Het vroege rad uit Montecassino is vormgegeven als een brede ring rond een lege schijf. De later gebruikelijke radvorm is die van het spakenrad: het wiel is door spaken verbonden met de naaf, die rond een centrale as draait. Vaak heeft het wiel, zoals in de Carmina Burana, acht spaken, maar soms ook wel zes, twaalf of zestien. Een latere kopie (rond 1200?) van een 11e-eeuws medisch werk uit Montecassino, het *Viaticum* van Constantinus Africanus, opent met een dergelijk spakenrad met vier figuren, dat hier de rol speelt van beginletter Q, met de gekromde man onder het rad als staart.[30] Fortuna is hier wel aanwezig, zij het symbolisch: haar vollemaansgezicht vormt de as van het achtspakige wiel dat haar gelaat als een stralenkrans omgeeft en linksom draait (afb. 19). De man die breeduit bovenop het wiel zit is voorzien van een mantel en een staf, maar draagt geen kroon. De figuren gaan vergezeld van een ander veelgebruikt bijschrift, waarmee zij in ik-vorm hun vier posities rond het rad verklaren in algemenere termen dan die van het koningschap. Beginnend bij de gloriërende topfiguur luidt deze vierdelige spreuk (een distichon):
Glorior elatus Descendo minorificatus
Infimus axe teror Rursus ad astra vehor
Ik ben tot glorie verheven - Ik daal vernederd af
Ik word onder het rad vermalen - Ik word weer naar de sterren gedragen
De spreuk werd al in de vroege 12e eeuw opgenomen in het aan Bernardus Silverstris toegeschreven Martianus-commentaar, in een beeldbeschrijving van Fortuna's rad, met een wat andere versie van het slotvers: *Rursus ad alta feror*; Ik word weer naar de top gebracht.[31] Varianten van deze uitspraken begeleiden diverse 12e-eeuwse radvoorstellingen, waaronder die van de Hortus Deliciarum.[32]

---

[28]Heersersformule bij Fortuna-afb: Spaans Gregorius-hs (Manchester): 12e eeuw; Montecassino-hs: c.1200; CB: c.1230; 14e eeuw: *Holkham Bible* (Londen? c.1330), Londen BL Add.47680, fol. 1v (openingsafb., 2r: Schepper in kosmos), Pickering 1966, 125, pl. II-I; *Histoire Ancienne* uit Napels (Anjou-hof na 1350), Londen BM Royal 20 D.I, fol. 163v (Troje-ill.), met kopie: N-Frankrijk c.1400, Londen BM Stowe 54, fol. 197, Buchthal 1971, pl. 17bc; *Punktierbuch* (Waarzegboek) van koning Wenzel IV van Bohemen (Praag 1392), Wenen ÖNB 2352, fol. 86r (titelafb.), Schilling 1975, 302 ff., afb. 2. Voorbeelden 15e eeuw: zie CB I,3 (1970) 195: overlevering CB 18a; Walther 1964, 49 ff.; Patch 1927, 164 ff.: Boccaccio, Frans mysteriespel .

[29]Naar CB II,1, 30 f., bij CB 18a: vgl. Prov. Frid. p. 63, nr 236 Anm.; J. Klapper, *Die Sprichwörter der Freidankpredigten. Proverbia Fridanci*, Breslau 1927.

[30]Het werk is een vertaling van een Arabisch medicinaal reishandboek (van Ibn al-Jazar) met recepten en behandelingen tegen verschillende kwalen, door Constantinus Africanus (†1087) die aan de medische school van Salerno werkte voor hij als monnik in Montecassino intrad. Handschrift: Basel UB, MS D.III.12, fol. 5r; cf. Schilling 1975, 310, afb. 6. Schilling ziet geen direct verband tussen de geluksrad-afbeelding en de inhoud van de tekst. Het lijkt mij dat de mens in kwesties van gezondheid en ziekte (en zeker op reis) ondanks de hulp van de medische wetenschap toch grotendeels van goed geluk afhankelijk blijft: een geluksrad voor de reiziger?

[31]Deze toeschrijving is onzeker, maar het commentaar op Martianus Capella, *De nuptiis* stamt zeker uit de 12e-eeuwse school van Chartres; *Commentum in Martianum* 8.772-87, ed. H.J. Westra 1986, 198 f.; naar Lehtonen 93 f.: *Notandum est fortunam quatuor status habere: superius, inferius, ascensum, et descensum. Ideoque eam rotam et figurant scriptores et pingunt pictores. Est enim in rota quoque superius, inferius, ascensus, descensus. Ei autem rote solent quatuor viri ascribi, quorum qui superius tenet, rosis et violis stipatus dicit: 'Glorior elatus.' Secundus autem, a capite deorsum deiectus pedibus superpositis, dicit: 'Descendo minorificatus.' Tercius autem deorsum*

Fortuna tronend in het rad

De Fortuna-miniatuur in de Carmina Burana behoort wat compositie betreft tot het schema van *Fortuna in rota*: Fortuna verschijnt in het midden van het rad, dat haar geheel omgeeft. Deze iconografie verschijnt vanaf de late 12e eeuw in de monumentale kunst en doet vervolgens ook haar intrede in de boekdecoratie. Binnen deze groep behoort de Buraanse afbeelding tot het statische type waarbij Fortuna frontaal troont vóór haar grote rad, dat naar haar willekeur rondgaat. Haar plaats op de voorgrond benadrukt haar machtspositie. In dit meer symbolische beeldconcept zijn Fortuna en haar instrument in hoge mate geïntegreerd: hun middelpunt en contouren vallen samen. Fortuna's majesteitelijke houding en plaatsing in het centrum typeren haar als heersende macht, waarbij het ronde rad niet enkel haar attribuut en instrument is maar tevens haar machtsbereik en invloedssfeer aanduidt: het rad van de tijd (*tempus*) en de schijf van de aardse wereld (*mundus*). Het domein waarover het fortuin heerst is het aardse bestaan van de mens, exemplarisch weergegeven door de vier roterende koningsfiguren en in woorden samengevat door de vier tijdsvormen van het werkwoord 'heersen'. Op deze wijze is in de CB-miniatuur en vergelijkbare afbeeldingen de rond 1200 ontwikkelde symbolische voorstelling van *Fortuna in rota* gecombineerd met de traditionele beeld- en tekstformule van de 'vierkoningengroep', die al rond 1100 was ontstaan. Fortuna's zitpose is statisch, maar haar gebaren kunnen variëren zoals vergelijking met andere contemporaine en latere voorbeelden laat zien.

Fortuna als blinde en dove macht

In haar meest onbewogen en ongenaakbare gedaante treffen we Fortuna aan in een Boethius-codex uit Zuid-Frankrijk (midden 13e eeuw), als illustratie bij de vroegste Franse vertaling van de Troost der Filosofie (afb. 20). We zien Fortuna als een onontkoombare macht, breeduit tronend op een faldistorium binnen haar rad. Ze zetelt in een dwingende machtspose, met beide handen op de gespreide knieën, de rechterhand voor en de linkerhand achter het been geplaatst. Een ongewone haardracht maakt haar tevens tot een blinde en dove macht: twee haarstrengen vallen over haar gezicht naar voren en verbergen haar ogen, twee andere zijn opgerold en bedekken haar oren. Het rad, waaromheen vier figuren bewegen, omgeeft haar als een medaillon met een rode achtergrond. Het rad zelf is vormgegeven als een houten hoepel, waaraan links een haak is gebonden die een jongeman omhoogvoert, die rechts weer met kracht wordt neergeworpen en daarbij zijn kroon verliest. Bovenop staat een gekroonde stier en onder het rad ligt Boethius zelf als baardige filosoof met een boekrol in de hand, die de beschouwer vanuit zijn onfortuinlijke positie indringend aankijkt.[33]

---

depressus: 'Infimus axe teror.' Quartus autem a capite sursum erecto brachiis alta petentibus: 'Rursus ad alta feror.' Men moet opmerken dat Fortuna vier stadia heeft: boven, onder, stijgend en dalend. En zo ook wordt haar rad uitgebeeld door schrijvers en geschilderd door schilders. Op het rad zijn immers eveneens vier posities: bovenop, onderaan, stijgend en dalend. Op dit rad moeten vier mannen worden afgebeeld, waarvan degene die aan top is, omkranst met rozen en viooltjes, zegt: 'Ik word tot glorie verheven.' De tweede, die met zijn hoofd naar beneden en zijn voeten omhoog neerstort, zegt: 'Ik daal vernederd af'. De derde, onderaan neergedrukt, zegt: 'Ik word onder het rad vermalen.' Maar de vierde, die met geheven hoofd en gestrekte armen naar omhoog reikt, zegt: 'Ik word weer naar de top gebracht.'

[32]Hortus Deliciarum: ... *axe premor*, ... *ad astra feror*. Verder: verz.hs. Cambridge CCC 66, p./fol. 66: Fortuna en Sapientia, titelafb. bij genealogie van Engelse koningen tot Henry II: *Historia de origine Anglorum et de regnis eorum*; Patch 1927, pl. 5; Schilling 1975, 307 f., afb. 4. Petrus de Ebulo, Siciliaanse kroniek van keizer Hendrik VI (*Liber ad honorem Augusti*): de keizer omgeven door deugden, *Rota Fortune* met Fortuna-buste en Tancred als slachtoffer: spreuk toegevoegd door latere hand, hoewel de overige figuren ontbreken: ... *descendo mortificatus*; Doren 1924, 141 f., afb. 10a; Steer 1982, afb. 4.

[33Franse] Boethius-Codex: Wenen ÖNB 2642, fol. 11r: ingekleurde pentekening; Mazal 1978, 293, afb. 49; Courcelle 1967, 138 (met citaten), 146, pl. 71; boven het rad begint de cruciale passage waar Fortuna zegt: *Ce est nostre force: Nos savom ioer a cest continuable geu. Nos torneiom la roe par torneable roondece*; vgl. de latere Franse vertaling van Jean de Meun, die ook een aantal Fortuna-passages opnam in zijn *Roman de la Rose*, v.4861, 5350, 6856, 5901: *Laisse li sa roe tourner, qu'el tourne adès senz sejourner, e siet ou milieu come avugle*; Ze laat

Het radschema van Villard

Het schematisch ontwerp voor een Fortuna-rad door de Noord-Franse bouwtekenaar Villard de Honnecourt laat zien hoe de nieuwe compositie in diverse media kon worden toegepast. Tussen de technische tekeningen in diens 'modelboek' (c.1215-40) bevindt zich een schets van een geluksrad, met erboven het bijschrift: *Vesci desos les figures de le ruee de fortune - totes les .VII. imagenes*.[34] Het rad bestaat uit een grote cirkel met zes spaken en schematische figuren: in het midden een grote Fortuna, zittend op de as van het wiel met de voeten op een globe en de handen gespreid aan de spaken, en rondom zes buitelende koningen in een krans van halfcirkels. De radiale vormgeving rond de centraal in het rad tronende Fortuna toont verwantschap met de tot vier koningsfiguren beperkte versie in de Carmina Burana. Vanwege de compositie in een zespas interpreteerde Hahnloser de schets als een ontwerp voor een klein roosvenster, maar Doren zag in Villards *ruee de fortune* eerder een mechanisch draaiend rad met bewegende figuren.[35] Bij nadere beschouwing vallen bij de rondgaande koningen een aantal zaken op die in die richting wijzen. De ledenpop-achtig figuren lijken (met kroon en scepter) te scharnieren rond hun middel, aan het uiteinde van de spaken, en tuimelen onderaan om. De zesdeling van het figurenrad herinnert daarbij aan het 'mechanische rad' dat Fortuna bedient in de Hortus Deliciarum. Dat mechanische versies van rad van fortuin in de Middeleeuwen hebben bestaan, blijkt uit een aantal schriftelijke bronnen.[36]

Fortuna en de Antieke Historie

De Fortuna-gedichten uit de Carmina Burana vermelden enkel de namen van historische slachtoffers van Fortuna, niet die van de overwinnaars. CB 14 noemt voorbeelden van antieke steden (Troje, Carthago) en volken (Romeinen, Grieken) die ten onder zijn gegaan. Tevens worden twee heersers genoemd, die tijdens hun val met het zwaard zijn omgebracht: de Perzische koning Darius, verslagen door Alexander de Grote, en de Romeinse veldheer Pompeius, tegenstander van Julius Caesar. Beiden zijn niet in de directe strijd tegen hun vijand gesneuveld, maar op de vlucht door anderen vermoord. Verder beschrijft CB 16 een Fortuna-voorstelling waarbij de Trojaanse koningin Hecuba als slachtoffer onder het rad ligt. Blijkbaar waren deze exempla uit de antieke historie zo bekend dat ze zonder nadere uitleg zelfs in de liedteksten over Fortuna konden worden opgenomen. Dezelfde personen worden ook in allegorische verhandelingen als Fortuna-exempla aangehaald, terwijl verhalende of historische beschrijvingen van deze gebeurtenissen soms met het Rad van Fortuna worden geïllustreerd.

---

onophoudelijk haar rad draaien en troont in het midden als blinde. Vgl. drinklied CB 195,6c, zie boven: woord-beeld.

[34]Parijs BnF fr.19093; Hahnloser 1972[2] (1935) 127-9, pl. 42; cf. Doren 1924, 86; Bechmann 1991, 301-3.

[35]Zo ook Bechmann, met argumenten: 301, bij afb. 188, 303.

[36]Al begin 12[e] eeuw bericht bisschop Baldricus van Dole dat hij in het Normandische klooster Fécamp met eigen ogen een rad had gezien, dat in de kerk was opgehangen en door een onverklaarbaar mechanisme in voortdurende draaiing werd gehouden; hem werd verteld dat de abt het had laten brengen als waarschuwing voor monniken; cf. Doren 1924, 85, n.36; Mâle 1972, 95, n.4; Hahnloser 1972,128; Bechmann 1991, 301 f. Volgens een bericht in de kroniek van een Engels klooster liet de abt een gouden rad vervaardigen, dat op feestdagen 'ter opwekking van zeer grote devotie' tot draaien werd gebracht; *Monast. Angl.* I 104; voor citaat, zie: Doren 1924, 85, n.36a; Schilling 1975, 312, n.78. Vgl. de fictieve literatuur: in de *Wigalois* beschrijft Wernt von Gravenberch (v.1036 ff.) een gouden 'geluksrad' dat de ridder Wigalois aan het hof van koning Arthur vol verbazing bewondert. Dit 'meester-werk van een *pfaffe*' is geheel van rood goud gegoten, zowel het rad zelf als de eraan bevestigde *bilde*. Het rad, midden in de grote zaal geplaatst, gaat steeds op en neer en voert de eraan bevestige mannenfiguren mee in zijn beweging: de een omlaag en de ander weer omhoog. Volgens de dichter brengt dit *gelückes rat* zijn bezitter duurzaam geluk: *Ez bezeichent daz dem wirte nie/ An deheinem dinge missegie/ Wan daz gelüche volget im ie ...*; naar Walther 1964, 50 en Doren 1924, 85 f.; cf. Stammler 1962, 673: Wirnt von Grafenberg verleent zijn ridderheld Wigalois het geluksrad als 'Helmzimier'.

De machtsstrijd om Rome

Alanus ab Insulis geeft in zijn allegorische gedicht *Anticlaudianus* een beschrijving van het Rijk van Fortuna, die daar voortdurend haar rad draait (8,54-62). De werkzaamheid van Fortuna wordt onder andere gedemonstreerd aan de hand van de strijd om de heerschappij in Rome: *Iulius ascendit, descendit Magnus, et infra Sylla iacet, surgit Marius*; Julius (Caesar) stijgt naar de top, (Pompeius) Magnus daalt af, en onder ligt Sulla verslagen neer, Marius verheft zich.. Naast deze beschrijving bevinden zich in twee laat-middeleeuwse handschriften afbeeldingen van het Geluksrad, die door een simpele ingreep tot directe tekstillustraties zijn gemaakt. De vier figuren rond het rad werden met Alanus' exempla geïdentificeerd door de bijbehorende 'heersersformule' van hun namen te voorzien: *Regnabo Marius, Regno Julius, Regnavi (Regnabam) Pompeius, Sum sine regno Sulla*.[37] Een rad van Fortuna met Julius Caesar en Pompeius, voorzien van hun namen, was ook afgebeeld op een tapijt (*tapetum*), dat in 1193 door kardinaal Petrus van Piacenza werd geschonken aan de kerk van San Antonino aldaar. Dit grote beeldtapijt, afkomstig uit het bezit van keizer Hendrik VI (1190-97), bevatte verder voorstellingen van de muzen, antieke helden, de Artes liberales met hun representanten en de portretten van 29 Romeinse en Duitse keizers tot aan Frederik I Barbarossa (1152-90).[38]

Alexander op het rad van fortuin

De verhalen over Troje en Alexander vormen het onderwerp van romans met antieke stof, maar maken ook deel uit van grote historische overzichtswerken in het Latijn en de volkstalen. In CB 16 wordt de door Alexander de Grote verslagen koning van Perzië, Darius (III), als slachtoffer van Fortuna genoemd.[39] De jonge wereldveroveraar Alexander gold zelf echter eveneens als Fortuna-exempel, vanwege zijn stormachtige opmars gevolgd door zijn plotse overlijden in Babylon. Als zodanig wordt hij opgevoerd in de Oudfranse proza-Alexander (13^{e} eeuw), zoals de illustratie in een handschrift uit Zuid-Spanje van begin 14^{e} eeuw laat zien.[40] Fortuna troont in het centrum van een achtspakig rad met een achtpuntige ster als achtergrond. In haar handen houdt ze twee bokalen vast die haar geschenken symboliseren: een gevulde bokaal met deksel in de rechter- en een lege zonder deksel omgekeerd in de linkerhand. Parallel aan de bekers draaien acht figuren rond het rad, omvat door een tweede ring. Het opstijgen gaat gepaard met rijkere aankleding en het afdalen met geleidelijke ontkleding tot aan de naakte figuur onderaan. Boven troont de gekroonde Alexander onder een boognis, op het toppunt van zijn macht. Hij zetelt evenals Fortuna frontaal op een troonbank met kussen, maar kijkt al opzij naar zijn naderende opvolger rechts van hem, terwijl aan zijn linkerhand de door hem overwonnen koning (Darius?) neerstort met ontblote borst en een zwaard in de hand. Bij zijn val verliest deze zijn kroon en hij lijkt zichzelf van het leven te willen beroven. Boven de symbolische radvoorstelling zien we Alexander nogmaals afgebeeld: hij troont links en dicteert een secretaris rechtsboven (een Arabisch schrijvende oosterling). Hij zit daarbij schrijlings op een dwarsgeplaatste troon met rugleuning, een leliescepter in de linkerhand en de rechterhand naar voren gestrekt in een spreekgebaar. Deze troonscène lijkt een spiegelbeeldige variant op de zithouding van de Buraanse koning op het rad.

---

[37]Een volgens Walther 'grove pentekening uit de late Middeleeuwen, gelijkend op de afbeelding van de Codex Buranus' in hs Donaueschingen 37, fol. 96^{v}; en een tekening in een eind-15^{e}-eeuws hs in Göttingen, SUB Philos.8, fol. 26^{v} of 27^{v}. Cf. CB II.1, 28 (CB 16,3); Walther 1964, 50; Schilling 1975, 297; Doren 1924, 93-5 (Migne 210, 485), met Fortuna-citaat.

[38]Bericht overgeleverd door: L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores* 16, Milaan 1723, 623 f.; naar Braunschweig 1995/2, 299 (L. von Wilckens).

[39]Vgl. het Duitse 'Alexanderlied' van priester Lamprecht (3416 ff.): *Fortuna di ist so getân, ir schibe lazet si umbegán, si hilfit der armen so si wile, den richen hat si ze spile. umbe loufet ir rat, dicke vellet der dâ vaste saz*; naar Doren 1924, 87; de Fortuna-verzen in de klaagmonoloog van de verslagen Perzenkoning (Darius): nog niet in de oudste versie van het Lamprechts Alexander (1120/30), in de Vorau-codex 276 van eind 12^{e} eeuw (1185-1202). Vgl. een hs met de 'Beierse recensie' van de Latijnse Alexanderroman, *Historia de Preliis* van aartspriester Leo van Napels, gekopieerd in het klooster Schäftlarn (derde kwart 12^{e} eeuw) door een zekere Udalricus, die de tekst met 2 pentekeningen illustreerde: in de tekst de 'mirabilia van India' en als frontispice: Alexander en Roxane tronend, met onder hen de val van 2 koningen: Darius van Perzië en Porus van India, beiden door een soldaat met het zwaard doorstoken; München BSB Clm 23489; Klemm 1988, 103, afb. 310, 312.

[40]Oudfranse proza-Alexander: hs in Stockholm: Z-Spanje of Portugal, eerste kwart 14^{e} eeuw; E. Köhler, 'Der Roman in der Romania', *Europäisches Hochmittelalter* (Neues Handbuch Literaturwissenschaft 7), 1981, 249.

Uit het kruisvaardersatelier van Acre zijn uit de tweede helft van de 13e eeuw vier verluchte exemplaren bekend van de *Histoire Ancienne*, waarvan er twee een Geluksrad-miniatuur bevatten bij de geschiedenis van Alexander, ter illustratie van een vermanende tekstpassage. De auteur waarschuwt de lezer Fortuna niet te vertrouwen en niets van haar verwachten: *En fortune ne doit nus avoir fiance ne atendance*. Alexander wordt als typisch Fortuna-exempel getoond en zijn levensloop wordt in de gebruikelijke vier fasen rond het rad samengevat, culminerend in zijn tronen op de top als wereldheerser. Op dit basisschema na zijn de twee miniaturen echter geheel verschillend in stijl en type. Het oudste handschrift (in Dijon) werd rond 1275 gekopieerd en is verlucht in de kenmerkende koloniale stijl van Acre (afb. 21), een mengstijl van oost en west met sterke formele invloeden uit Italië. Het rad volgt het type van *Fortuna in rota* en lijkt in zijn configuratie sterk op het Buraanse rad. Fortuna troont frontaal voor het rad dat ze geheel vult: van haar kruin tot haar voeten en met beide armen gestrekt tot aan de wielrand, die ze vasthoudt. Op de top zetelt de gekroonde Alexander, evenals de Buraanse koning verheven op een (niet zichtbare) troon en iets naar links gericht. Hij houdt een globe in de opgeheven rechterhand en slaat met de linker zijn mantel om de knie. Het geluksrad is hier echter door acht spaken verbonden met een groter 'wereldrad' (overlapt door Alexanders driepuntige kroon) en in de beeldhoeken zijn de vier evangelisten-symbolen ingevoegd. Deze behoren normaal niet tot het geluksradschema, maar plaatsen hier Fortuna's werkzaamheid in een christelijk kader: het lot van de wereldheerser en de loop der geschiedenis worden beschikt door de goddelijke almacht. Een soortgelijke contaminatie is te vinden op een complexe rota-miniatuur uit Venetië (tweede helft 13e eeuw), waar het dubbelrad (van fortuin en Laatste Oordeel) is verbonden met een Majestas Domini voorstelling, eveneens met de evangelisten-symbolen in de hoeken.[41] De overeenkomsten in stijl en iconografie lijken op directe invloed uit Venetië te wijzen. Het jongere handschrift (in Parijs) dateert uit de laatste jaren van de Acre-school (c.1287) en staat geheel in het teken van de nieuwe gotische stijl van Parijs (afb. 22). Het werk stamt dan ook uit de kring van een recent uit Frankrijk gekomen kunstenaar. Het geluksrad volgt het westerse standaardmodel, zoals dat wordt aangetroffen in de Franse en Engelse kunst van de 13e en 14e eeuw: een grote Fortuna-figuur die achter het rad staat dat zij met de handen ronddraait (het actieve 'Boethius-type').[42]

Het noodlot van Troje

Ook de tragische ondergang van Troje kan symbolisch worden weergegeven door een draaiend (on)geluksrad. In twee 14e-eeuwse handschriften, verbonden met het koningshof van Castilië en van Napels, is daarom een Fortuna-rad opgenomen in de verhalende Troje-cyclus.[43] In beide voorstellingen wordt de heersende dynastie het noodlot voorgehouden dat koning Priamus en zijn familie trof. Het eerste rad illustreert een Spaanse vertaling van de Franse Trojeroman, in het dedicatie-exemplaar voor Alfonso XI van Castilië (1350). De stijl van de beeldcyclus wijst op een recent Frans model en ook de Fortuna-miniatuur conformeert zich aan het daar gebruikelijke type, met een dynamische Fortuna

[41]Berlijn SB Hamilton 390, fol. 2v: openingsminiatuur van een Venetiaans verzamelhandschrift (Disticha Catonis, Lotsboeken etc.), met een complexe symbolische voorstelling: het aardse Geluksrad (met vier figuren) wordt omgeven door het hemelse Rad van het Laatste Oordeel (met zeven figuren) waarop Christus troont. Het centrum van het dubbelrad, verbonden door 16 spaken, toont niet Fortuna maar het Lam Gods als Heer der Wereld, en de beeldhoeken bevatten medaillons met de evangelisten-symbolen. Cf. Schilling 1975, 308-10, afb. 5; Hahn-Woernle 1991, 197, afb. 10. Vgl. het zegel van de Hongaarse stad Turnau/Tyrnau (13e/14e eeuw) in de vorm van een zesspakig geluksrad rond een centrale Christus-kop met nimbus: *et Deus in rota*, tussen de spaken alpha en omega, zon en maan, en op de buitenring de inscriptie: *S.M. Civium de Zumbottel cum rota fortune*; cf. Doren 1924, 141, afb. 9.

[42]HA-hs uit Acre: Dijon BM 562, fol. 171v; Buchthal 1957, 76, nr 16, pl. 121b; miniatuur: 7,8 x 7,4 cm (1260/70, Folda: c.1275); vgl. HA-hs Parijs BnF fr.20125, fol. 233v; miniatuur: 8 x 9,3 cm; Folda 1976 (Acre) 100, nr 10, pl. 84 (c.1287), door assistent van zg. 'Hospitaller Master'; omlijste miniaturen: dekverf, goudgrond.

[43]RF-afb. in Troje-cyclus: 3 hss; Escorial h.I.6, fol. 152: *Cronica Troyana*, Spaanse vertaling van de *Roman de Troie* (Benoît de Ste-Maure), Castilië 1350; Londen BM Royal 20 D.I, fol. 163v; *Histoire Ancienne*, 2e editie (HA^2): Troje; Napels, hof van Anjou, na 1350 (na koning Robert, hofatelier van kleindochter koningin Giovanna of entourage); vgl. Londen BM Stowe 54, fol. 197: Noord-Franse kopie van Napels-hs c.1400: iconografie versimpeld tot figurenrad (met formule) waarnaast Fortuna staat; Buchthal 1971 (Historia Troiana) 18 f., pl. 17abc.

staande achter de spaken van het rad dat haar nu geheel omgeeft ('Boethius-type' met vergroot rad).[44] Bovendien troont Fortuna in kleiner formaat bovenop het rad om een koning te kronen, terwijl rondom het grote rad meerdere figuren opstijgen en vallen (waaronder ook vrouwen?). Het tweede rad begeleidt de geschiedenis van Troje in de tweede editie van de *Histoire Ancienne*, gekopieerd aan het Anjou-hof van Napels (na 1350) en voorzien van illustraties in de Italiaanse schilderstijl van Siena.[45] De kunstenaar uit het Trecento combineert een aantal Fortuna-motieven tot een op de Trojaanse tragedie toegesneden geheel. Hij neemt het motief weer op van *Fortuna ex rota*, die haar rad van buiten in beweging brengt door middel van een zwengel. Dit 12e-eeuwse type, dat we kennen uit de Hortus Deliciarum en het Spaanse Gregorius-handschrift, is mogelijk in het zuiden ontstaan en verschijnt hier in een eigentijdse vormgeving. Het spakenrad dat Fortuna aanzwengelt bevat het traditionele figurenschema van vier koningen, voorzien van de gebruikelijke formule: *regnabo* etc. De koning die met het rad rondgaat wordt geïdentificeerd als *Priamus*. Een rad waaronder koningin Hecuba ligt (zoals CB 16 beschrijft) is tot dusver niet bekend, maar hier zien wij wel haar echtgenoot koning Priamus onder het rad waarop hij eerst vorstelijk troonde. De gekroonde geluksgodin *fortuna* staat links in een tempelbouw aan de opgaande zijde van het rad, maar tegenover haar staat in een torenbouw een gesluierde vrouw in een donker gewaad die het lot van de vallende koning beklaagt. Deze niet met name genoemde vrouwenfiguur neemt de plaats in van Fortuna's tegenhangster Sapientia, die meestal superieur is maar tegenover dit onafwendbare noodlot slechts kan wanhopen.[46] Ze heeft het hoofd in de ene hand gelegd en heft de andere klagend op. Misschien neemt Sapientia hier de gedaante aan van Priamus' rouwende weduwe Hecuba, die als enige overlevende het lot van haar familie en stad betreurt, zoals we kunnen lezen in de Trojeverzen met Hecuba's klacht (CB 101). Het is ook mogelijk dat hun dochter Cassandra hier de rol op zich neemt van de treurende Wijsheid, daar zij als zieneres het onheil voorzag en dit tevergeefs poogde af te wenden.[47]

Fortuna in het Rad der Historie: de verovering van Jeruzalem

Het 13e-eeuwse type van *Fortuna in rota* komt ook voor in een handschrift dat tegen 1240 werd vervaardigd in het Beierse klooster Scheyern. Het betreft de titelminiatuur van een historisch werk, de 'Joodse Oorlog' (*Bellum Iudaicum*) van de joods-Romeinse geschiedschrijver Flavius Josephus.[48] De omlijste dubbel-afbeelding van groot formaat (ruim 37 bij 26 cm) toont het rad van Fortuna onder de sleutelscène uit de 'Joodse Oorlog': de verovering van Jeruzalem door de Romeinse veldheer Titus in 70 AD (afb. 23). Deze historische gebeurtenis wordt weergegeven als een belegering van Jeruzalem

---

[44]Zie bv. Courcelle 1967, pl. 72: Franse Boethius-illustraties (14e eeuw). Engelse voorbeelden: muurschildering koorwand (boven prior-bank) in de kathedraal van Rochester (c.1245-50): *Age of Chivalry* 1987, 127; openingsafb. van de 'Holkham Bible' (beeldbijbel c.1320-30), met gevelspits-bekroning: Pickering 1966, pl. II Ook de titelminiatuur van het Latijnse Waarzegboek voor koning Wenzel IV van Bohemen (Praag 1392) is van dit type: Schilling 1975, afb. 2.

[45]HA-hs Napels: in de schilderstijl van Siena (14e eeuw).

[46]Fortuna en Sapientia tegenover elkaar aan weerszijden van het rad: openingsminiatuur van 'Historie van Engeland' (Engelse koningen tot Henry II), waar Sapientia (met opgeheven wijsvinger) Fortuna (die het rad draait) terechtwijst, hun uitspraken op tekstbanden die ze in de ander hand houden, het figurenrad met de formule *Glorior elatus* etc.; verz-hs Cambridge CCC 66, fol/p. 66 (zie boven). Vgl. de toepassing van dit contrast als politieke propaganda, op de slotafbeelding van het lofdicht op keizer Hendrik VI als koning van Sicilië: de keizer zetelt op de troon der Wijsheid, Sapientia heeft Fortuna ontkroond, waarna deze zich treurend en gehuld in een zwarte sluier terugtrekt; Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti* (Palermo 1195-6); Bern BB 120; Doren 1924, afb. 10b. Zie boven: formule.

[47]Vgl. deze figuur in een verhalende context: 2 contemporaine hss uit Venetië met de *Historia destructionis Troiae* van Guido de Columnis, met als nieuwe scène: Cassandra voorspelt rampspoed wanneer Paris naar Griekenland wordt gezonden; de gesluierde Cassandra staat in deze treurhouding, met haar moeder Hecuba, tegenover de tronende Priamus. Zie Buchthal 1971, pl. 23c en 35c; Madrid BN 17805, fol. 41: Venetië 1340-50, kunstenaar getraind in Byzantijns atelier; Genève Bodmeriana, fol 19v: Venetië c.1370, meester Giustino.

[48]München BSB Clm 17404: Flavius Josephus, *Antiquitates Iudaicae* en *Bellum Iudaicum*, fol. 203v: titel-afbeelding van 2e deel; grootfolio: 303 bl. van 51 x 35 cm, tekst in 2 kolommen; zwart-rode pentekening met lavering in felle kleuren (rood, roze, groen, lichtbruin, violet). Klemm 1998, nr 13, afb. 60; *Wittelsbach* 1980, I/2, nr 158, met afb. (R. Kroos); cf. Doren 1924, 141; Schilling 1975, 305 f. afb. 3; Hahn-Woernle 1991, 197 f., afb. 9; Walworth 2000, 73, pl. 2.

ten tijde van de kruisvaarders. De gebruikelijk vertaling naar de eigen tijd heeft bij dit specifieke thema een bijzondere urgentie, die bijvoorbeeld ook blijkt uit de opname van een reeks kruistochtliederen in de Carmina Burana.[49]
De titelafbeelding, een rood-zwarte pentekening met lavering in felle kleuren, presenteert zo de in de tekst behandelde 'historie' op een concreet-verhalend en een abstract-allegorisch niveau, waarvoor dit Fortuna-type zich goed leent. De geluksgodin zetelt in het midden van een symbolisch rad, bestaande uit drie concentrische cirkels (violet, groen, rood ingekleurd). Rond Fortuna voert dit spaakloze rad binnen een tweede cirkel drie figuren van strijders mee, wier lotgevallen passen bij het oorlogsthema van het boek. Met haar rechterhand kroont Fortuna de opstijgende krijgsheer, die gewapend is met een zwaard. Boven haar hoofd triomfeert de heerser van het moment in frontale zithouding met gespreide armen. Met haar linkerhand ontkroont zij de verslagen krijgsman, die zich bij zijn val met het zwaard doorboort.[50] De drie levensstadia van de veldheer worden in de buitenste cirkel begeleid door de drie schikgodinnen of Parcen, die de levensdraad spinnen.[51] Het ongewone drietal van de figuren rond het rad, analoog aan de drie Parcen, sluit niet alleen aan bij de levensloop van de mens (geboorte, leven, dood) maar ook bij het geschiedbeeld van opkomst, bloei en ondergang: van steden, volken en heersers. De lotswisselingen voltrekken zich binnen de natuurlijke kringloop der seizoenen, zoals de personificaties van de vier jaargetijden in de beeldhoeken aangeven. Het geluksrad is hier uitgebreid tot een levensrad en een rad van de geschiedenis in het omvattende kader van de tijd.

De Fortuna-voorstelling in de Carmina Burana

De Fortuna-miniatuur in de Codex Buranus voegt zich naadloos in de beeldtraditie van het *Rota Fortunae*-motief. De voorstelling volgt een modern 13e-eeuws ontwerp - Fortuna tronend in haar rad - waarin oudere elementen zijn opgenomen: de vier figuren rond het rad met de bijpassende heersersformule. Van dit viertal rond de majesteitelijke Fortuna trekt de op de top van het rad tronende koning door zijn uiterlijk en zithouding de meeste aandacht, ook van huidige onderzoekers.
De teksten van de Fortuna-groep noemen enkele antieke voorbeelden van gevallen heersers, maar de afbeelding toont een heersende en gevallen vorst in middeleeuwse gedaante, zoals ook de hierop volgende Dido-episode naar de eigen tijd is vertaald. Het rad van fortuin draait immers door, de machtswisselingen der historie en de lotgevallen van het mensenleven gelden voor alle tijden. Het noodlot dat de in de liederen aangehaalde exempla trof kan eenieder treffen, ongeacht zijn of haar huidige positie. Zowel de liedteksten als de afbeelding lijken deze algemene boodschap uit te dragen.

[49]CB 46-52, met de titel '*De cruce signatis*'. De reeks bestrijkt de hele 12e eeuw: een vreugdelied over de verovering van de heilige stad in 1099 (CB 52: feestlied voor de jaardag), een oproep tot de 2e kruistocht van 1147-9 om het Heilig Graf te verdedigen (CB 46), een tijdslied over het verbond met de Griekse keizer ter verovering van Egypte (1168/9: CB 51), een klaagzang over de nederlagen tegen Saladin (CB 50), een oproep tot bevrijding van Jeruzalem na de inname door Saladin in 1187 (CB 47), een preek bij het begin van de 3e kruistocht in 1189 (CB 48) en een algemene kruistochtpreek (CB 49).
[50]Naast dit moderne Fortuna-type werd in Scheyern in dezelfde periode ook een antiek type naar 12e-eeuws model getekend (door een andere kunstenaar), in de *Mater verborum*: een kopie uit 1241 van het Prüfening-*Glossarium* uit 1165 (Clm 13002, 3v), omgezet in de figuurstijl van de 13e eeuw; Fortuna fungeert hier als bijfiguur bij exempla van ondeugden uit de bijbels/joodse historie: koning Saul als exempel van ijdele roem (*vana gloria*) en vorstelijke hoogmoed (*superbia*), verbeeld door een strijdscène en zelfmoord: hij stort zich na zijn nederlaag in het zwaard, zoals de vallende strijder rond het 13e-eeuwse rad. Clm 17403, fol. 6r; *Wittelsbach* 1980, I/1, pl. 82, afb. 174.
[51]*Parcae* of *Fata*: antieke personificaties van de lotsbestemming en levensduur die ieder mens bij de geboorte krijgt toebedeeld; naar Grieks model uitgegroeid tot groep van drie zusters: Clotho is aanwezig bij de geboorte en houdt het spinrokken vast, Lachesis spint de draad van onze lotgevallen, de 'onafwendbare' Atropos knipt of snijdt de draad door; cf. Moormann/Uitterhoeve 1987, 195 f. Zie ook Faral 1924, 326: Geoffrey van Vinsauf, *Summa de coloribus rhetoricis*, citaat: *Significatio quoque quando per 'Cloto' significatur 'res quae incipit esse', per 'Lachesim' 'res existens', per 'Atropos' 'res quae disinit esse'... Lachesis idem est quod sors vel fortuna, quia omnis res existens subjacet fortunae* ... Vgl. Courcelle 1967, 132: Seneca de tragedie-dichter (*Agamemnon* 71; *Thyestes* 615): Fortuna rolt koningen van hun troon op de manier waarop Clotho haar spintol draait.

Een verwijzing naar de eigentijdse historie?

De majesteitelijke uitstraling van de Buraanse Fortuna in combinatie met een tronende heerser naar contemporain model verleidde G. Steer tot een politieke interpretatie van de voorstelling, boven de algemene Fortuna-boodschap uit. Hij zag daarin de reflectie van een idee uit de politieke 'Spruchdichtung' van die tijd: het ideaalbeeld van het 'keizerlijk fortuin' (*Fortuna Caesarea*), gebaseerd op Gerechtigheid (*Justitia*). Rechtspraak en wetgeving konden de heerser behoeden voor de kringloop van het geluksrad en hem verzekeren van het van God komende 'bestendige fortuin' (*staete saelde*).[52] De miniatuur zou dan het bestendige heersersgeluk uitbeelden van de regerende keizer Frederik II en tevens verwijzen naar een specifieke gebeurtenis, namelijk de val van diens opstandige zoon Hendrik. Volgens Steer zijn rond het rad namelijk twee verschillende personen afgebeeld. De keizer zelf troont als 'rechtvaardige heerser' in het blauwe veld boven Fortuna, terwijl de drie figuren tegen het gele veld de opkomst en val laten zien van de jonge Duitse koning Hendrik (VII) die in 1235 door zijn vader werd veroordeeld en onttroond, waarna zijn broer Konrad (IV) in 1237 tot koning werd verheven. De miniatuur zou dan niet alleen een illustratie bij de Fortuna-gedichten zijn maar tevens een verwijzing naar de (al te) recente geschiedenis, met de onfortuinlijke Hendrik VII als Fortuna-exempel.[53]

Het voorstel van Steer heeft, zoals te verwachten, van alle kanten kritiek ondervonden.[54] Zijn politieke interpretatie is dan ook moeilijk te verenigen met het karakter van de liederenverzameling, de strekking van de Fortunateksten en de beeldinhoud van de miniatuur zelf. Het handschrift bevat geen aanwijzingen dat de miniatuur een relatie zou hebben met een specifieke historische context. Geen van beide vorsten komt in de teksten voor, hoewel elders in de verzameling wel enkele andere middeleeuwse koningen genoemd worden.[55] Ook met het oog op de datering van de Carmina Burana is de neerslag hierin van een gebeurtenis uit 1235 problematisch, zelfs wanneer de illustrator hiervoor een bestaand model slechts minimaal zou hebben aangepast. Verder wijst niets in de voorstelling op een omgekeerde betekenis van het Fortuna-thema. Alle aspecten van de afbeelding vallen binnen het formele spectrum van het bekende geluksradmotief. Fortuna krijgt als personificatie van het bestendige heersersfortuin een rol toegemeten die niet past bij haar wispelturige aard, terwijl haar rad geen stabiele basis kan zijn voor welk geluk dan ook. Dat het hier getoonde heersersgeluk van voorbijgaande aard is blijkt al uit het cyclische concept van de het radschema en de bijbehorende spreuk. Het algemene schema is hier niet specifiek gemaakt door bijschriften, namen of afwijkingen van de beeldtraditie. De miniatuur lijkt kortom geen ander doel te dienen dan het in beeld brengen van de gangbare Fortuna-thematiek.[56] 'Het rad van Fortuna draait rond' (*Fortune rota volvitur*), zo constateert CB 16, en de boodschap van de miniatuur lijkt dezelfde als de waarschuwing tegen de hoogmoed van de macht die hierop volgt: *rex sedet in vertice: caveat ruinam!*; de koning zetelt op de top: laat hij de ondergang vrezen!

Wanneer het rad van Fortuna wel voor politieke doeleinden wordt ingezet, dan blijkt dit duidelijk uit een afwijkende iconografie en verklarende bijschriften. Dit zien we bijvoorbeeld op de illustraties bij het lofdicht van Petrus de Ebulo op Frederiks vader, keizer Hendrik VI, die in 1194 de machtsstrijd om het koninkrijk Sicilië had gewonnen ten koste van zijn tegenstander Tancred van Lecce. Deze verskroniek, *Liber ad honorem Augusti*, werd in 1195-96 aan het hof van Palermo geschreven en

---

[52]Zie: Schmidt-Wiegand 1978; cf. Müller 1974, 125 f., 346.

[53]Cf. Steer 1982, 187 ff.

[54]Zie: Diemer 1987-1, 1291, 1987-2, 63; Lehtonen 1995, 118-20; cf. Klemm 1998, 122.

[55]De enkele CB-teksten over contemporaine personen en gebeurtenissen staan elders in de verzameling en laten geen Fortuna-thematiek zien; CB 46-52: kruistochten (12e eeuw); CB 53 (en 41): kerkelijk schisma (1159-77): paus Alexander III verzoent zich met Frederik Barbarossa; CB 122 en 124: twee klaagzangen op de dood van een vorst: een Engelse koning (vermoedelijk Richard Leeuwenhart, gesneuveld in 1199) en de Staufenkoning Philip van Zwaben (broer van Hendrik VI, koning vanaf 1198), in 1208 in Bamberg vermoord door paltsgraaf Otto van Wittelsbach (uit privéwraak); cf. Lehtonen 1995, 119, n.165.

[56]Vgl. Pickering 1966, 135: 'Wo einfach 'von Fortuna' die Rede ist, wie etwa in den *Carmina Burana* [...], zeichnen die Künstler das typische Bild'. Als ze - aldus Pickering - daarentegen een Fortuna-variant tekenen, dan dient de Fortuna-weergave een ander doel, bijvoorbeeld de uitbeelding van specifieke historische momenten; het eigenlijke thema is dan niet Fortuna, maar politieke lofprijzing of satire, polemiek etc.

geïllustreerd.[57] Op de twee troonscènes waarin Fortuna optreedt wordt de *Rota fortune* verbonden met de verliezer Tancred, die met name wordt genoemd, terwijl de rechtmatige koning zijn 'fortuin' ontleent aan de heersersdeugden (*virtutes*) en de wijsheid (*Sapientia*). Toch draaide ook voor Hendrik Fortuna's rad door; hij overleed immers al kort daarna (in 1197) op 32-jarige leeftijd. Een algemeen Fortuna-schema kon ook een politieke lading krijgen door een specifieke context, wanneer het deel uitmaakte van een groter beeldprogramma. Een voorbeeld is het al genoemde keizerlijke beeldtapijt, dat in 1193 werd geschonken aan de kerk van San Antonino in Piacenza. Volgens de beschrijving toonde het onder andere een Rad van Fortuna met Julius Caesar en Pompeius, naast een reeks van 29 Romeinse en Duitse keizers tot aan Frederik I: als een *traditio legis* ter legitimatie van het keizerschap der Staufen-dynastie.
In een ander voorbeeld van politieke propaganda, uit de tijd van Frederik II, wordt het Rad van fortuin gecombineerd met een huldigingsscène. Het betreft een muurschildering in de Torre San Zeno in Verona (eerste helft 13e eeuw), een verdedigings- en woontoren van de abdij. In de open voorbouw was een groot Rad van Fortuna afgebeeld, lijkend op de sculpturale versie rond het roosvenster aan de westgevel van de kerk, gesigneerd door 'meester Breolottus' ofwel Brioloto da Balneo (c.1200), waarvan resten behouden zijn. Op de achterwand van de voorbouw (de noordmuur van de toren) is tussen een rankenfries met dieren en grotesken en een sokkel met jacht- en diermotieven nog een huldiging van een tronende keizer te zien in een archaïsche Italo-Byzantijnse stijl. Bij de heerser kan men aan Frederik II denken, maar ook aan een afbeelding van 'de keizer' in het algemeen, aan wie alle (exotisch uitgedoste) volken der aarde hulde brengen.[58]
Hoewel de Fortuna-miniatuur in de Codex Buranus dus zeker niet door de kunstenaar als een politiek pamflet is bedoeld, is het goed denkbaar dat een beschouwer de vorstelijke figuranten rond het rad van deze miniatuur (of van elke andere Fortuna-afbeelding met een 'koningen-rad') meteen in verband bracht met de hoofdrolspelers in de contemporaine geschiedenis. Andersom is het eveneens waarschijnlijk dat een snelle opkomst, tragische val, pijnlijke nederlaag of voortijdige dood van een heerser bij tijdgenoten en dichters direct het beeld van Fortuna's rad opriep.[59] De eigentijdse vormgeving van de tronende heerser draagt aan die identificatie-mogelijkheid bij en accentueert meteen de tijdgebondenheid van zijn heerschappij. De 'klassieke' tijdloze Fortuna-figuur daarentegen benadrukt de algemene geldigheid van haar 'wetten', die niet alleen voor de huidige heersers gelden maar ook voor die uit verleden en toekomst, niet alleen voor vorsten maar voor ieder mens, ook voor de beschouwer zelf. De afgebeelde vorst is immers slechts een exempel: een mens die tot de hoogste maatschappelijke positie is opgestegen en daardoor ook de diepste val maakt, want zelfs het hoogste aardse goed is tijdelijk en geleend.[60]
En wat de Duitse 'Spruchdichtung' betreft. Daarin wordt ook het gebruikelijke Fortunaconcept verwoord. Zo beschrijft Reinmar von Zweter in zijn Spruch 246 een muurschildering, geheel volgens de bekende iconografie: *Ich sach gemâlt an einer want die aller schoensten vrouwen, gelückes rat stuont an ir hant.* Vrouwe Fortuna draait het (naast haar opgestelde) rad gezwind naar eigen goeddunken. Dan volgen de vier figuren rond het rad met hun uitspraken: bovenop de zichzelf als koning roemende, de opstijgende, de vallende, de onder het rad gekromde, voor wie er geen hoop of troost meer is. De

[57]Bern BB 120, fol. 53, teksten en afbeeldingen tegenover elkaar; een latere hand heeft rond het eerste rad de spreuk *Glorior elatus* ... toegevoegd; *Staufer* 1977, nr 810, afb. 604 (fol. 53); Doren 1924, 141 f., afb. 10ab; Pickering 1966, 135 f.; Schmidt-Wiegand 1978, 201; Steer 1982, 187. Zie boven: formule, Fortuna en Sapientia.
[58]Zie Demus 1968, 134, pl. 75 (hulde).
[59]Cf. Doren 1924, 86-90: zoals bv. de nederlaag van Frederik Barbarossas bij Legnano (1176); n.41a: Siccardus van Cremona, MG 31,167,25: *o rota fortunae, quae nunc humiliat, nunc exaltat* ...; O, rad van Fortuna, dat nu eens vernedert en dan weer verheft ...) Vgl. Helene Nolthenius, *Een man uit het dal van Spoleto: Franciscus tussen zijn tijdgenoten*, Amsterdam 1989 (1988) 86 f.: [1218] Otto van Brunswijk, die koning geweest is en keizer geweest is, en in de ban gedaan werd en afgezet, en de ene veldslag na de andere verloor, is in Duitsland van allen verlaten gestorven. Wie zou niet denken aan het bekende lied dat zwervende clerici maakten: *O Fortuine* ...; fictieve kroniek, bij het jaar 1218: het bericht van de dood van Otto IV doet de chroniqueur onwillekeurig denken aan het Fortunalied CB 17.
[60]Vgl. Alanus ab Insulis en zijn eigentijdse commentatoren, bv. de uitleg door Ralph van Longchamp (vroeg 13e eeuw) van Fortuna in Alanus' *Anticlaudianus* (comm. V 62, p. 167): koningen kunnen gezien worden als representanten van de *conditio humana* of *status vitae*; het koningschap behoort als menselijke instelling tot de sfeer van Fortuna; naar Lehtonen 1995, 119.

dichter besluit met een algemene verzuchting over het lot van de mens: *Seht, alsô gât diu welt hie mit uns umbe*.[61] Ook in de Latijnse Fortuna-liederen van de Carmina Burana gaat de aandacht meer uit naar de smartelijke verliezer dan naar de triomferende winnaar op de top. Het eigenlijke thema van deze Fortuna-klachten is dan ook het verloren geluk. Een latere beschouwer van de bijbehorende miniatuur heeft dat goed aangevoeld en betuigde zijn medeleven met Fortuna's wanhopige slachtoffer onder het rad door hem de uitspraak toe te voegen: *wee wee misero!*

De koning tronend op de top

Gewoonlijk krijgt de topfiguur op het rad het meeste accent en ook in de Carmina Burana wordt hij uit de betrekkelijke 'anonimiteit' van de drie (tegen een gele achtergrond) rondgaande figuren gelicht: door zijn troon en aankleding, het koningsblauwe veld dat hem als een troonnis omgeeft en zelfs door de kapitaal van zijn uitspraak *Regno*. Meestal zit de regerende heerser frontaal op de top van het rad, soms verheven op een troon en een enkele keer zelfs in een troonnis. Die troon heeft dan de vorm van een zitbank met kussen, soms voorzien van een rugleuning. Wat de Buraanse koning bijzonder maakt is zijn schuine zithouding met gekruiste benen en de dwars geplaatste stoelvormige postentroon. De typische zithouding komt al eerder voor op het 12e-eeuwse rad in het Spaanse Gregorius-handschrift, maar de troon is een 13e-eeuwse toevoeging.

Bij de reeks Fortuna-afbeeldingen valt het op dat de vorsten steeds werden aangepast aan de mode van de tijd. Deze actualisering maakte identificatie met de contemporaine heersers mogelijk. Het rad van fortuin reflecteerde zo als een 'vorstenspiegel' het machtsspel van de eigen tijd. Het ligt daarom voor de hand dat de Buraanse kunstenaar zijn koning modelleerde naar de vorstelijke iconografie van de Staufentijd. De heerser van dat moment was Frederik II (1210-50, 1220 keizer) en men kan zich voorstellen dat hij zich baseerde op een of andere officiële beeltenis van deze Staufenkeizer, niet met historische of politieke bedoelingen maar om de representant van de hoogste wereldlijke macht geloofwaardig weer te geven. De koning op het rad toont in ieder geval een onmiskenbare verwantschap met het portret van Frederik in diens Valkenboek (ondanks de afwijkende zithouding) en volgt hetzelfde jeugdige baardloze heerserstype (afb. 24). Frederiks eigen exemplaar, dat gesierd was met 'een beeltenis van de keizerlijke majesteit' (*effigies imperatorie maiestatis*), werd in 1248 bij Parma buitgemaakt, maar zijn zoon Manfred liet een nieuwe uitgave maken (1258-66) met gebruikmaking van dezelfde modellen en vermoedelijk ook kunstenaars. In deze 'Manfred-editie' is de oudere keizerbeeltenis opgenomen die tegelijk ook auteursportret is: een frontaal tronende Frederik houdt een palmetlelie in de rechterhand en wijst als auteur met zijn linkerhand op de valk naast hem.[62] Op de geluksrad-voorstelling in de Carmina Burana is deze frontale pose van macht en majesteit voorbehouden aan de tronende Fortuna.

De zithouding van de Buraanse koning, schrijlings en met gekruiste onderbenen, komt in de latere 12e en vooral 13e eeuw naast de klassieke troonpose veelvuldig op heersersafbeeldingen voor. Dit moderne type troonhouding zien we - inclusief het spreekgebaar - vooral op scènes van oordeel en rechtspraak, waarbij de vorstelijke rechter steeds rode kousen draagt.[63] Als zelfstandig motief

---

[61]Müller 1974, 524; Schmidt-Wiegand 1978, 200; *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, ed. G. Roethe, 1967 (1887) 531, 627; Doren 1924, 87: vgl. ook van Reinmar de Spruch: *Gelückes rat ist sinewel*, en: *Gelucke daz ist sinewel - und blibet niht an einer stat* (Hagen, *Minnesänge*r 2, 193b en 195a).

[62]Manfred-uitgave van Valkenboek: Rome Vat.Pal.lat.1071, fol. 1v: eronder is hetzelfde schema herhaald voor koning Manfred, die twee knielende valkeniers instrueert; *Staufer* 1977, nr 824, afb. 616 (kleur); Steer 1982, afb 7; Willemsen 1980, 237 f. Vgl. ook de troonzegels van de heersers uit de Staufentijd, inclusief de Welf Otto IV (1208-18); Staufer 1977, III, afb. 1-24 (1138-1237); frontaal tronend in lang kleed en mantel, met globe en leliescepter in de hand; troon: bankvorm, vanaf Frederik I: rugleuning met posten plus knop.

[63]Op het schematische geluksrad in het modelboek van Villard de Honnecourt zit de koning op de top evenals Fortuna in frontale houding met de voeten naast elkaar, een leliescepter tegen de schouder en de andere hand geheven in een spreekgebaar. In een ander figuurschema tekent Villard in driekwart aanzicht het typerende zitmotief van een heerser of rechter, met het ene been over het andere geslagen. Elders in de verzameling zien we een veelfigurige audiëntiescène rond een frontaal tronende koning. Zijn kroon en scepter , maar vooral zijn zithouding met gekruiste voeten zijn specifiek middeleeuwse uitingen van wereldlijke macht. Aldus Hahnloser 1972, zitschema: 87, pl. 35, audiëntie: 62 f., pl. 25. In de Tristan-codex München BSB Cgm 51 (c.1240-50) is koning Mark in twee gerechtsscènes tronend met gekruiste benen en rode kousen weergegeven; fol. 82r: verdenking

representeert het de heerser in zijn hoedanigheid van wetgever en opperrechter.[64] In deze houding is keizer Frederik II bijvoorbeeld afgebeeld naast de tekst van zijn Rijkswet uit 1235, op het openingsblad van twee 14e-eeuwse beeldcodici van de *Sachsenspiegel*. Deze wetstekst met het keizerportret werd hier voor het eigenlijke werk geplaatst, het Saksische rechtsboek van Eike von Repgow (1225-35).[65] De keizerlijke wetgever zit op een banktroon onder een groots rechthoekig baldakijn naar rechts gekeerd, naar zijn wetstekst, met over elkaar geslagen benen. Verder volgt het keizerportret het traditionele heersersmodel in ornaat en insignia (kroon, scepter en rijksappel). De Buraanse variant lijkt sterker naar de actieve rol van de koning in de rechtspraak te verwijzen, door het gebaar van rechtspreken en mogelijk ook door de keuze van de troonzetel die in deze vorm ook als 'rechterstoel' voorkomt.

Het uit de Oudheid overgeleverde klassieke type van de rechterzetel was het faldistorium, dat in de Middeleeuwen tevens als hoogwaardigheidsteken gold voor de hoogste wereldlijke en geestelijke ambten. Als zodanig komt het bijvoorbeeld voor in het Salzburgse Antiphonarium van St.Peter (c.1160), in de scène waar Christus voor de joodse hogepriester Annas wordt geleid (p. 629). De oordelende Annas zetelt links op een dergelijke vouwtroon, in een houding die sterk lijkt op die van de Buraanse koning. Hij heeft zijn voeten gekruist, heft de voorste hand in een spreekgebaar en houdt in de achterste een scepter met een vergelijkbare lelietop. Tegen het eind van de 12e eeuw komt naast de troonbank een nieuw troontype op, de postentroon samengesteld uit gedraaide houten delen. Dit meubelstuk is vooral kenmerkend voor de vroege 13e eeuw, wanneer het op tal van voorstellingen verschijnt als koningstroon en opvallend vaak als zetel voor Maria.[66] Het type van de Buraanse koningstroon, een zogenaamde 'ringpostenstoel' zien we bijvoorbeeld in frontaal aanzicht op twee Maria-retabels, in Erfurt en Oberpleis: een stoel met een hoge rugleuning, opgebouwd uit twee korte en twee lange ringposten met een knop.[67] Op het kalenderblad van December uit het zogenaamde 'Arenberg-Psalter' (Hildesheim c.1230-40) functioneert een houten postentroon van deze vorm tevens als 'rechterstoel' van de koning van Indië die de apostel Thomas veroordeelt.[68] De stoel (zonder voetstuk) is evenals die op Fortuna's rad dwars geplaatst, met de heerser in een schrijlingse zithouding met gekruiste onderbenen (afb. 25). Deze maakt het gebaar van rechtspreken, draagt rode kousen en houdt een leliescepter in de hand. Het beeldtype van de op het rad tronende koning lijkt aan een

---

van Isolde; fol. 90r: verbanning van Tristan en Isolde van het hof; *Staufer* 1977, III, 202: afb. 119; Zwaben/Bodenmeer: kring van laatste Staufen, schilder uit Konstanz; cf. Klemm 1998, nr 202. Scharlakenrode beenbekleding (windsels) behoorden al tot de voorname mannendracht in de Germaanse en Frankische tijd; Thiel 1968, 136, 141.

[64Bv.] Frederik Barbarossa, op een poortreliëf in Milaan (1171); *Staufer* V 1979, 524, afb. 392; vgl.een rechtsboek uit Noord-Italië van eind 10e eeuw (voor 991) naar een karolingisch model: Lupus van Ferrières, *Liber legum* (Fulda 829-36: voor de markgraaf van Friaul); Modena bibl.cap. Ord.I.2, fol. 154v: titelafb. van Capitularia: Karel de Grote en zijn zoon Pippijn, zittend op een troon en een faldistorium, beiden met gekruiste benen, in de linkerhand een lange staf en de rechter geheven in een spreekgebaar: dicteren een schrijver; *Karolingerzeit* I, nrII.13.

[65]Zie: Schmidt-Wiegand 1991, 225-7, 256; 4 beeldhss 14e eeuw: O, H, D-W (ws naar model uit regio Halberstadt, eind 13e eeuw); D en W: openen met toegevoegde 'Mainzer Reichslandfriede' van 1235; afb. 3: W (Wolfenbüttel-hs), fol. 1r; vgl. afb. 4: W fol. 9v: auteursafb. bij proloog: de christelijke keizers Constantijn en Karel de Grote dicteren het recht aan de auteur; samen tronend op troonbank, de een met rijksappel en de benen parallel, de ander met scepter en gekruiste benen. Zie onder: dobbelspel.

[66]Postentroon, bv.: tronende heerser (Karel de Grote) op romaans venster uit kathedraal van Straatsburg c.1200, oorspr. centraal in westbouw (Legner 1996, pl.167); als Maria-zetel in boekschilderkunst: Annunciatie in Evangelistarium uit Dom van Spiers, vm. omgeving Trier c.1220 (Karlsruhe BLB Bruchsal.1; Ars Sacra 1950, nr 238, afb. 54); 'Brandenburger Evangelistar', ws Magdeburg c.1221, fol. 7v: dubbelafb. bij Epifanie/Driekoningen: Maria op postentroon van albast, Herodes op faldistorium (Gülden e.a. 1961); vgl. Evangeliarium van Goslar, c.1230-40 (Rathaus; Boeckler 1952, 68).

[67]Dom van Erfurt (Thüringen): boogvormig altaar-retabel van stucco met tronende Moeder Gods in boognis (derde kwart 12e eeuw), stenen Maria-retabel van St.Pankratius in Oberpleis bij Bonn (eerste kwart 13e eeuw); Legner 1996, pl. 237 en 213.

[68]Uitgesneden enkelblad (New York, verz. Breslauer); Braunschweig 1995/I, nr G 39. Vgl. het blad met de B-initiaal in het zg. 'Elisabeth-Psalter', voor landgravin Sophia van Thüringen (ws voor 1210): koning David op een postentroon in de bovenhoek, een scepter en tekstband (*Beatus vir*) in de handen, zittend met licht gekruiste benen en de voeten op een getrapt podium; de troon wordt evenals de gehele figuur in driekwart aanzicht getoond; Cividale, Mus.Arch.Naz. 137; Hautmann 1937, afb. 665,1.

dergelijke contemporaine gerechtscène ontleend, maar de naar voren gericht blik maakt deze tot een zelfstandige heersersafbeelding.
De Buraanse vorst is gehuld in het gebruikelijke heersersornaat (waarvan de kleuren kunnen variëren): een lange omgorde lijfrok met daarover een ruime plooirijke mantel (*pluviale*) die boven de borst met een sierspeld (*fibula)* bijeengehouden wordt. Als tekenen van zijn heerschappij draagt hij dezelfde kroon als Fortuna, met een driehoekig leliefront, en houdt hij een leliescepter in de hand. Zijn puntige 'Fortuna-kroon' wijkt af van de favoriete 13e-eeuwse kroonvorm, een band met lelievormige opzetstukken,[69] en lijkt als gecombineerde fantasiekroon tevens naar oudere kroontypen te verwijzen..[70] Zo roept de hoekige beugel associaties op met de imperiale beugel van de rijkskroon, die vanaf de Salische keizer Conrad II (1024-39) tot de kroningsinsignia behoorde. De lelies aan kroon en scepter vormden destijds een algemeen bekend symbool voor vrede, wat overeenstemt met het ideaalbeeld van de heerser als bewaarder van vrede en recht (*pax et iustitia*), een gelofte die opgenomen was in de kroningseed van de keizer. Bij dit hoge rechtersambt past ook de gekruiste zithouding, als rechterlijke ambtshouding van koningen, maar ook van adellijke leenheren en stedelijke rechters. Zo vereist nog het 15e-eeuwse stadsrecht van Soest in Westfalen dat de rechter als een grimmige leeuw op zijn rechterstoel moet zitten, met over elkaar geslagen benen, en zo wordt de stadsrechter dan ook afgebeeld op een miniatuur (c.1315) in het rechtsboek van de stad.[71]
De tronende koning van de Fortuna-miniatuur beantwoordt in houding en attributen geheel aan het ideaalbeeld van de rechtvaardige vredesvorst, maar zijn positie bovenop een wankel rad stellen zijn schuine zithouding in een ander licht. Deze schrijlingse zitpose lijkt hier een uitdrukking van zijn onzekere positie op de troon en zijn afhankelijkheid van de willekeur van Fortuna. Op het 12e-eeuwse rad in het Spaanse Gregorius-handschrift, waar deze houding al eerder voorkomt, is de afhankelijkheidsrelatie van de koning op het rad tot Fortuna directer weergegeven, doordat Fortuna hier groot en frontaal naast het rad troont, met het gerechtszwaard als machtsteken opgestoken in de hand. Zij houdt de blik streng gericht op de naar haar toegekeerde koning, die als een kleine vazal een tijdelijke rol speelt in haar machtsspel en alleen dankzij haar gunst floreert. In de radiale voorstelling van de Carmina Burana geldt de hoge positie van de koning alleen ten opzichte van de drie andere figuren rond het rad, maar is zijn macht ondergeschikt aan de centrale macht van de frontaal in het rad tronende Fortuna. De koning op het rad oordeelt als rechter maar is zelf onderworpen aan Fortuna's 'onbetrouwbare gerechtshof' (*dubium tribunal iudicum*), het beeld waarmee CB 14 - het oorspronkelijke Fortunalied bij de miniatuur - opent.[72]

[69]Een band met rondom vier 'lelies' (een driedelige palmetbloem), waarvan in vooraanzicht drie zichtbaar; zo bv. bij Villard, in het Valkenboek en de Sachsenspiegel. Deze kroonvorm komt al voor in de tijd van de Saliërs: bv. de kroon van de Gouden Madonna in Essen (mid 11e eeuw); vgl. de Salische 'Rijkskroon' (in Wenen), een platenkroon met beugel en frontkruis, oorspronkelijk met afhangende pendilia (naar Byzantijns model) en drie opgestoken 'lelies' uit parels en edelstenen (aan de zij- en achterkant), blijkens de hiervan afgeleide bronzen grafkronen van Conrad II en Gisela: een band met frontkruis en drie palmetlelies; Schulze-Dörlamm 1992, 70 f., afb. 46, 123 f., afb. 86; vgl. 32 f., afb. 6.
[70]Vgl. de puntige kronen van drie Saliërs in het Evangeliarium van Hendrik V (Regensburg 1106-11): driehoekig front met zijstukken en knop; Krakau Dombibl.208, fol. 2v: keizer Hendrik IV staande tussen zijn zonen, de koningen Hendrik en Conrad (onder drie abten van St.Emmeran); *Salier* 1992, 306 f.; Regensburg 1987, nr 26,pl.19.
[71]Naar Schmidt-Wiegand 1991, 227; cf. Steer 1982, 189. Rechtsboek van Soest: Stadtarchiv XI 107 (c.1315); fol. 10v: aanklacht voor de stadsrechter; *Das Soester Nequambuch*, ed. W. Kohl 1980, 30-2, afb. III (P. Pieper). Vgl. Soest, kerk van St-Maria zur Höhe, wandschildering met Catharina-legende in N-absis, 3e kwart 13e eeuw: zitpose van oordelende keizer (op postentroon; in kalot: Maria-kroning op postenbank); Legner 1996, pl.147 f.; vgl. Goslar, Marktkirche, venster met veroordeling van Cosmas en Damianus (kerkpatronen) c.1250; Braunschweig 1995/I, nr F 27.
[72]Zie boven: woord-beeld.

De majesteitelijke Fortuna in het rad

Fortuna beheerst de lotgevallen

De Buraanse Fortuna troont voor het rad als een heerseres, in een statische houding die haar als een dwingende macht presenteert. In de meeste andere Fortuna-voorstellingen wordt Fortuna uitgebeeld als een actief handelende kracht, die zelf het rad ronddraaiend (aan de spaken, de rand of met een zwengel), kronen of bekers met gaven uitdeelt en weer afneemt of ingrijpt bij de verheffing en val van mensen. Deze Fortuna doet dit allemaal niet. Zij houdt als personificatie van het Lot (*Sors*) twee lege banderolles als attributen in haar opgeheven handen, waarmee zij tevens de op- en neergang van het fortuin lijkt te dirigeren. Haar handhoudingen sluiten aan bij het antieke idee dat de rechterhand van Fortuna met de handpalm omhoog geluk brengt en de linker met de handpalm naar beneden ongeluk.[73]Bovendien houdt Fortuna het lot van de mens in handen, in de vorm van de geopende boekrollen van het *fatum*, waarin enerzijds geluk en anderzijds ongeluk zijn opgetekend. Parallel aan de beweging van het rad ontrollen de lotsbeschikkingen zich in positieve en negatieve richting, waardoor de lotgevallen (*fata*) van de mens en de historie in werking treden. In feite zien we hier een met het Fortuna-concept verbonden antiek idee in middeleeuwse gedaante, vergelijkbaar met de drie Parcen die de levensdraad spinnen rond het even unieke geluksrad bij de 'Joodse Oorlog' uit Scheyern.[74]

Een Fortuna-figuur met twee lege banderolles in handen is verder niet bekend. Het meest vergelijkbaar is nog de versie in het grafelijke Oldenburgse exemplaar van de *Sachsenspiegel* (1336), dat als enige van de vier 14e-eeuwse beeldcodici een Fortuna-afbeelding bevat die dan ook geen directe relatie heeft tot de rechtstekst. De voorstelling volgt het actieve 'Boethius-type' van de *Fortuna in rota*, met vier figuren rondom. Fortuna staat binnen de ronding van het rad, achter de spaken. Met haar opgeheven rechterhand draait ze het wiel en in haar afhangende linkerhand houdt ze een lege banderol die eindigt rond de arm van de onder het rad liggende ontkroonde koning, die eerst nog zo vorstelijk troonde op de top met in zijn handen de tekenen van macht en rijkdom: leliescepter en dekselbokaal (op de rechtsillustraties symbool voor de erfenis).[75]

Het unieke beeldmotief van Fortuna als een tronende vrouwelijke personificatie met banderolles in beide handen is mogelijk ontleend aan allegorische voorstellingen met Fortuna's verstandige tegenhangster Sapientia of Philosophia als centrale figuur. Zo vormt de tronende Sapientia met lege tekstbanden in handen het middelpunt van de openingsminiatuur van het boek Wijsheid in de 'Gumpertus-Bijbel' uit Ansbach (c.1175-95), die wordt toegeschreven aan een atelier uit de Salzburgs-Regensburgse kunstregio.[76] Vanaf haar centrale zetel spreidt de gekroonde *Sapientia* haar goddelijke Wijsheid, in de vorm van geopende boekrollen, uit over figuurgroepen aan weerszijden (afb. 26). De beeldallegorie wordt verklaard door tituli en verzen in de omlijsting.

De wijsgerige Philosophia verschijnt tronend in een cirkel, omgeven door de Artes liberales, in een ringschema dat het middeleeuwse onderricht (op antieke grondslag) beeldend samenvat. De centrale *Philosophia* houdt een lange doorlopende banderol, die nu wel tekst bevat, in handen en wordt geflankeerd door twee filosofen (Socrates en Plato). Dit cirkelschema der scholing decoreert passend een gegraveerde bronzen schaal uit Horst (12e eeuw) en is ook opgenomen in de *Hortus Deliciarum*,

---

[73] Zie Patch 1967, 44.

[74]Cf. Schumann 1929, 416. Vgl. Martianus Capella, die de drie *Fata* liet optreden als de schrijvers van Jupiter die diens beschikkingen in hun boeken optekenden; Lehtonen 1995, 82. Vgl. ook de illustratie in de 'klassiekencodex' Parijs lat.7936 (N-Frankrijk eind 12e eeuw), met gehistorieerde initialen, bij *Aeneis* X: godenvergadering onder leiding van Jupiter: 'het fatum wijst de weg'; boven de oppergod met een wereldbol en lege banderol: zijn woorden creëren de lotgevallen (*fata*); Courcelle 1984, 29-33, pl. 20.

[75]Oldenburg-hs (O), Oldenburg LB Cim I 410 (vm Rastede A 1,1), fol. 38v, 3e beeldstrook: RF-afb.; i.o.v. graaf Johannes III van Oldenburg (1336); beeldhs: ill. onvoltooid; enkel 81 bl. met landrecht: alleen omtreklijnen (en gele inkleuring); Faksimile, Kommentar 210 f.; zie onder: dobbelspel.

[76]Gumpertus-Bijbel uit Ansbach, voor 1195 aangekocht voor het klooster St-Gumpertus; Erlangen UB 1, fol. 146v: Sapientia. Zie Walworth 2000, 74, pl. 3; Swarzenski 1908/13, 129 ff.. De bijbel volgt de traditie van de Salzburgse reuzenbijbels, maar de figuurstijl lijkt sterk op die in het Necrologium van het damesstift Obermünster in Regensburg (1177-83); München BHSA, KL Regensburg-Obermünster 1; ws gedecoreerd door de 2 lekenschilders die als *pictor* genoemd worden onder de *familiares* van het convent (Werenher en Arnoldus); Regensburg 1987, nr 42; Boeckler 1924, 54-9, afb. 73-89.

de beeldencyclopedie die abdis Herrad samenstelde voor haar klooster Hohenburg in de Elzas (c.1175-85).[77]
Op een Artes-blad uit Salzburg (c.1150-60) is Philosophia afgebeeld als alma mater van de Artes, naar de beschrijving van Boethius met het hoofd in de wolken en met twee codices en een scepter in handen (afb. 161). Haar handhoudingen lijken op die van de Buraanse Fortuna en haar kroon is eveneens voorzien van een fraai leliefront. Op een allegorisch leerschema uit Admont (vroeg 13e eeuw) draagt de tronende Ethica dezelfde attributen maar dan omgekeerd (afb. 162).[78]
Beeldreeksen met Philosophia en de zeven Artes maken vaak deel uit van handschriften waarin schoolkennis is verzameld. Zo bevat een handschrift van groot formaat uit Scheyern, met de *Historia Scholastica* van Petrus Comestor, een dubbelblad met een dergelijke cyclus (c.1230-40). De personificaties van de wetenschappen (meest vrouwelijk, enkel Arithmetica en Geometria zijn mannelijk) worden elk geflankeerd door twee mannelijke vertegenwoordigers (afb. 155). Als nevenfiguren zijn deze zittende geleerden kleiner weergegeven dan de frontale troonfiguur van hun Ars, naar wie zij zich richten.
De Buraanse Fortuna en haar vier 'representanten' zijn in eenzelfde verhouding weergegeven, waarbij ook de schrijlings zithouding past van de koning die echter vanwege zijn geïsoleerde positie op de top rechtuit blikt en niet opzij. De tronende vrouwenfiguren lijken in type, kleding en zithouding sterk op de contemporaine Buraanse Fortuna, zoals een vergelijking met Astronomia laat zien, die als Ars echter geen kroon draagt maar een kap met kinband (*gebende*). Beide 'tijdloze' personificaties dragen boven hun klassieke ruimgeplooide kleed een modieuze open mantel met koordsluiting en zitten in eenzelfde frontale pose met opgeheven handen. Terwijl Astronomia met haar vingers ten hemel wijst en Philosophia lelies draagt, houden Rhetorica en Dialectica beschreven tekstbanden in handen, die zich uitspreiden boven de hoofden van hun representanten.[79]

Majestas Fortunae
In het radschema is Fortuna de centrale macht, tronend binnen het rad in de klassieke frontale troonhouding van de heerser. Deze statische houding is vanouds een uitdrukking van de *majestas* van koningen en keizers op officiële beeltenissen, maar ook van de hemelse majesteit van Christus en Maria, nog versterkt door de inkadering in een cirkel of ronde schildvorm (*clipeus*).
De compositie van Fortuna tronend als vorstin in een cirkel roept - ook in formaat - associaties op met de ronde troonzegels van de wereldlijke heersers uit de $12^{e}/13^{e}$ eeuw, een zegeltype dat voorbehouden was aan koningen en keizers. Het toont de vorst tronend in majesteit, bijvoorbeeld koning Frederik II op zijn indrukwekkende tweede zegel (1215), maar ook een enkele vorstin: keizerin Maria (1214-18), de gemalin van de Welfen-keizer Otto IV.[80] De hemelkoningin Maria (*Regina coelorum*) troont op monumentaal formaat in het gewelf boven het hoogkoor van de kloosterkerk van Prüfening bij Regensburg (tegen 1150). Als *sponsa Christi* verschijnt ze gesluierd en gekroond in de gedaante van de triomferende Kerk (*Ecclesia triumphans*) met kruisvaan en globe in de gespreide handen. Als 'schilddragers' van haar hemelse majesteit fungeren de gevleugelde evangelisten-symbolen op de pendentieven, die opstijgen boven de muren van het Hemels Jeruzalem.[81] Een indruk van het

[77]Schaal uit Horst (paar): 6 tronende Artes-representanten (m.), niet astronomie; Courcelle 1967, 79 f., pl. 23 f.; Hortus Deliciarum, fol 32^{r}: 7 staande Artes (f.) onder bogen; Courcelle 1967, 80, pl. 25; ed. Green 1979, 104 ff. pl. 33.
[78] Artes-blad: enkelblad, New York PM; Swarzenski 1908/13, afb. 392; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A 11. Ethica-schema: verz.hs Admont, Stiftsbibl. Hs 73, fol 13r; Buberl 1911, fig. 92.
[79]München BSB Clm 17405; 230 bl. van 44 x 30 cm; tekst: *Historia scholastica* (1169-73), wereldgeschiedenis van Petrus Comestor (leraar Notre Dame school Parijs): gebruikt als schoolboek; vooraf: dedicatieblad (fol. 2^{v}: Maria met scriptor frater Chuonradus, de jongere) en bifolium met 4 Artes-miniaturen: dubbelafb. (fol. 3-4); binnenzijde Trivium en Philosophia ($3^{v}/4^{r}$), buitenzijde Quadrivium ($4^{v}/3^{r}$): naar (monumentaal?) model met Ph. in midden tussen Tr. en Qu.; fol. 3^{r}: Musica en Astronomia (nr 6 en 7); Klemm 1998, nr 12, afb. 55, IV; R. Kroos, in: *Wittelsbach* 1980, I/1, 487 ff. en I/2, nr 159, met ill.
[80]*Staufer* 1977, III, afb. 1-30: afb. 13 (nr 41): keizerin Maria, afb. 19 (nr 48): koning Frederik II; Legner 1996, pl. 460; beide zegels c.8 cm diam.: ongeveer hetzelfde formaat als het rad met Fortuna.
[81]Prüfening: Ecclesia: gewelfschildering sterk gerestaureerd (overschildering 1897); Demus 1968, 187 f., afb. 50; Vgl. het thema van de muurschilderingen in de Johanneskapel aan de kruisgang van de Dom in Brixen (mid 13^{e}

oorspronkelijke uiterlijk van deze eind 19e eeuw geheel overgeschilderde figuur geeft de wat latere Ecclesia-miniatuur in het Perikopenboek van St.Nikola in Passau (c.1170-80). Hier troont Ecclesia, bij het feest van de kerkwijding, als *imperatrix* met kruisvaan en als Christus' bruid met brandende olielamp onder de gewelfboog van een kerkgebouw (afb. 143).[82]
Zoals uit andere Fortuna-voorstellingen blijkt staat het cirkelvormige rad waarbinnen Fortuna zo majesteitelijk troont symbool voor haar werking, machtsbereik en invloedsfeer. De ondermaanse wereld (*mundus*) vormt haar domein, zoals het Turijnse vloermozaïek het zo passend in kaart brengt met de aardschijf (*orbis terrae*) rondom de centrale Fortuna. Haar statische troonhouding binnen het ronddraaiende rad toont haar als tijdloze kracht werkzaam in de tijd, waarbij de voortdurende beweging de tijdelijkheid van al het aardse aangeeft. De miniatuur uit Scheyern laat het geluksrad daarom samenvallen met het rad van het menselijk leven en van de historie. Als grootste en dominerende figuur, die het centrale rad vult, beheerst de Buraanse Fortuna als een *imperatrix mundi* de koningsfiguren rondom haar die model staan voor de mens. Het spakenrad dat haar als een stralenkrans omgeeft kenmerkt de tronende Fortuna als heerseres over het aards fortuin, maar herinnert ook aan voorstellingen van Christus als Pantocrator. Hoewel de *Majestas Fortunae* in het niet valt bij de almachtige Majestas Domini en haar invloed zich beperkt tot het aardse leven, presenteert de Fortuna van de Carmina Burana zich als een onontkoombare macht. Zoals de liedteksten beamen is haar wispelturige karakter zelf immers even onveranderlijk als een natuurwet.[83]
De kruisvormige lijst rond Fortuna's rad lijkt mij geen speciale symbolische betekenis te dragen, maar eerder uit het ontstaansproces van de miniatuur te verklaren.[84] Het op de vierdelige compositie toegesneden beeldkader levert toevallig een kruisvorm op, die bovendien onregelmatig is en omgekeerd aan een 'Latijns kruis'. Hier wordt niet de heerschappij van Fortuna in een christelijk kader geplaatst, ondergeschikt aan de goddelijke almacht, zoals in sommige andere afbeeldingen waar dit blijkt uit toevoegingen in de voorstelling zelf (het Alexander-rad uit Acre) of afgeleid kan worden uit de combinatie met een religieuze voorstelling (het Montecassino-rad) of religieuze context (beeldbijbel of psalter). De Codex Buranus bevat als wereldlijk liedboek geen aanwijzingen in deze richting. De miniatuur laat het gebruikelijke radschema zien en de teksten van de Fortuna-groep bieden een praktische levensles, door de klachten over Fortuna's onbestendigheid te contrasteren met de deugd der standvastigheid. Hoewel de moreel-satirische afdeling een sporadische verwijzing bevat naar het het bestendige geluk van het hiernamaals (CB 24), is de verzameling als geheel niet op het hogere gericht maar op het voorbijgaande geluk van dit leven. In de oorspronkelijke collectie treedt religie pas in het afsluitende Kerstspel naar voren en wordt enkel in parodievorm naar godsdienstige rituelen verwezen. De hier verzamelde liederen vallen buiten de religieuze leefsfeer en dit wereldlijke karakter wordt benadrukt door de geheel profane beeldcyclus, die nergens clerici als zodanig toont. Slechts eenmaal wordt in een afbeelding met een knipoog naar de christelijke eredienst verwezen, bij de misparodie die de drinkers opvoeren. Het beeld van het rad van fortuin mag hier dus voor zichzelf spreken, in samenklank met de bijbehorende Fortuna-liederen.

De Buraanse Fortuna in de beeldtraditie
Zoals uit het hierboven gepresenteerde overzicht blijkt kent de Fortuna-voorstelling van de Carmina Burana geen direct vergelijkbare parallellen, maar dat geldt eigenlijk voor vrijwel alle vroege

---

eeuw): op de O-wand van het schip troont Sapientia op de zetel der Wijsheid met een boekrol in de handen, op de W-wand Ecclesia met het kruis, beiden omgeven door een hofhouding van deugden, vorsten en heiligen; Wolfsgruber 1988, 50 f., afb. 90 f. Vgl. als contrast de personificatie van een 'ondeugd' of zondige 'Hoer van Babylon' in de O.L-Vrouwekerk aldaar (1214-21): een wuft en modieus geklede zittende vrouw met een bloemtak en een schriftband in de opgeheven handen; bovenzone (boven latere gewelven) met deugden en zonden (goed en kwaad): de klassiek geklede 'dochters van Jeruzalem' (Z-wand: deugden, sybillen) tegenover die van Babylon (N-wand); Diemer 1987-2, 54 f., afb. 9-11; Demus 1968, 133, pl. 72 f.

[82]München BSB Clm 16002, fol. 39v; 44 bl. van 32,5 x 22,5 cm; Evangelistarium met lezingen voor de feestdagen; 2 schilders, deze afb. door 2e hand: zg. 'Ecclesia-meester'; Klemm 1980, nr 206, afb. 477. Vgl. Göttweig Cod.49: Hooglied-commentaar van Rupert van Deutz, fol 2r: Ecclesia tronend in een kerkgebouw, met leliescepter en globe; Göttweig, derde kwart 12e eeuw: abt Wernherus (1150-55) afkomstig uit Regensburg-Prüfening (model van daar?); Göttweig 1983, nr 1069; *Ratisbona Sacra* 1989, nr 74.

[83]Zie ook Steer 1982, 188; Walworth 2000, 74.

[84]Zie boven: beschrijving.

weergaven van dit beeldmotief. Het is misschien te danken aan het toeval van de overlevering, maar deze tronende 'Fortuna in rota' lijkt meer aan te sluiten bij Mediterrane en zuidelijke voorbeelden dan bij het standaard westerse type van de staande Fortuna in het rad, die zich in de 13e eeuw in Noord-Frankrijk en Engeland ontwikkelde uit het actief draaiende 'Boethius-type' door vergroting van het rad. Enkel het contemporaine radschema van de Picardiër Villard toont Fortuna eveneens tronend in het rad voor de spaken. De overige afbeeldingen van dit type stammen uit zuidelijker streken en plaatsen Fortuna vaak in een meer symbolisch spaakloos rad, zoals het Turijnse vloermozaïek, de Zuid-Franse Boethius en de Josephus-miniatuur uit het Beierse klooster Scheyern. In de twee exemplaren van een Alexander-rad, uit Acre en Zuid-Spanje, is het spakenrad van Fortuna uitgebreid met een tweede rad of ring. Voor de beeldformule van de vier koningen rond het rad laat de Buraanse versie zich beter vergelijken met oudere Mediterrane typen, als het figurenrad van Montecassino zonder Fortuna (eind 11e eeuw) en Fortuna tronend naast haar koningenrad in het Spaanse Gregorius-handschrift (12e eeuw), beide malen voorzien van de heersersspreuk die ook de Buraanse koningen begeleidt. De overlevering doet vermoeden dat zowel deze spreuk als het bijbehorende vier-koningen-rad in het Zuiden (waarschijnlijk Italië) ontstonden, evenals de combinatie met een tronende Fortuna: eerst naast en later binnen het rad.
De beeldtraditie laat ook de diverse toepassingen van dit oorspronkelijk literaire motief zien binnen de boekschilderkunst. Los van Boethius' tekst treffen we Fortuna's rad vooral aan in werken van historische en moreel-didactische aard. De samenstellers van de Carmina Burana kozen ter illustratie van de groep Fortuna-gedichten voor een 'open' afbeelding zonder dwingende moraal. Als exemplarische lotsweergave kan de Fortuna-miniatuur dienen ter vermaning van de hooggeplaatsten tegen vorstelijke hoogmoed en arrogantie, maar evenzeer als klankbord voor de ongelukkigen (in het leven, de liefde en het spel), zoals uit de Fortuna-klachten blijkt. Het radschema van geluk en ongeluk is verder door de wereldwijze beschouwer zelf in te vullen met voorbeelden uit zijn eigen tijd en ervaringen uit zijn eigen leven. Het gebruikte model was waarschijnlijk niet uit afkomstig uit een moreel-didactische of religieuze context. Een historisch werk ligt meer voor de hand en sluit aan bij de antieke exempla die in de liedteksten worden genoemd (Darius, Pompeius, Hecuba). Fraaie miniaturen van Fortuna's rad begeleiden het verhaal van Alexander, de ondergang van Troje, de Joodse oorlog en de Bijbelse historie, vaak als openingsafbeelding. Een andere mogelijkheid is een tekening naar een representatief monumentaal kunstwerk uit die tijd, in de categorie van de muurschildering met het geluksrad en de keizerhulde in de Torre di San Zeno in Verona en het keizerlijke beeldtapijt van Hendrik VI in Piacenza, met Julius Caesar en Pompeius rond het rad. De illustrator van de Codex Buranus had zeker een gedetailleerd uitgewerkt voorbeeld van goede kwaliteit tot zijn beschikking. Gezien de majesteitelijke Fortuna en de eigentijdse weergave van de tronende heerser was dit vermoedelijk afgeleid van een hoogstaand model met de allure van een 'vorstenspiegel'. Te denken valt aan een prestigieus handschrift van historische aard: een Keizerkroniek, Alexander-roman, Wereldgeschiedenis of een Antieke Historie, waarin mogelijk ook het verhaal van Dido was opgenomen. Het kan ook zijn dat de kunstenaar een bestaand radschema heeft aangepast door een nieuwe koningsfiguur naar een contemporaine Staufen-beeltenis boven het rad te plaatsen. Dat zou de wat geïsoleerde positie van deze troonfiguur verklaren en het verschil in gezichtstype met de overige drie figuren, waarop Steer zijn politieke interpretatie baseerde.

Fortuna's positie in de beeldcyclus

In de boekschilderkunst zagen we vanaf eind 11e eeuw het rad van fortuin in diverse rollen: als tekstillustratie of zelfstandige allegorische voorstelling, veelal tevens diendend als titelafbeelding of openingsminiatuur. In de Codex Buranus in zijn huidige vorm zien we de Fortuna-miniatuur nu in een combinatie van deze functies. In de oorspronkelijke opzet bedoeld als tekstillustratie bij de groep Fortuna-gedichten en als sleutelafbeelding binnen de eerste afdeling met moreel-satirische teksten, werd ze door latere gebruikers opgewaardeerd tot openingsbeeld van de gehele verzameling. Men zocht vermoedelijk een decoratieve 'titelafbeelding' voor het nieuwgebonden representatieve lyriekhandschrift en vond in de eerste sectie op een passende plaats (bovenaan op de voorzijde van een blad) de bekende voorstelling van Fortuna's rad, die vaker als zodanig fungeerde. In deze nieuwe functie van openingsbeeld kondigt het Rad van Fortuna de uitzonderlijke inhoud van de codex aan: liederen van wereldlijke aard. In die zin onderscheidt het beeldmerk van de 'Majestas Fortunae' deze profane liedbundel van religieuze gezangboeken, waar eerder een Majestas Domini of tronende

Madonna als openingsbeeld te verwachten is. Ook een moderne bewerker van de Carmina Burana heeft Fortuna's rol zo opgevat, blijkens de ondertitel *Cantiones profanae* van Carl Orffs Cantate, die begint en eindigt met het beeld van 'Fortuna Imperatrix Mundi'. Vollmann relativeerde terecht het belang van het Fortuna-thema binnen de verzameling in haar oorspronkelijke opzet. Anders dan de huidige toestand van de codex en Orffs toonzetting zouden kunnen suggereren, plaatste - aldus Vollmann - de samensteller van de Carmina Burana niet de gehele verzameling (en het gehele menselijke leven) onder de heerschappij van Fortuna. Het fortuin vormde slechts de moreel neutrale scheiding tussen ondeugd en deugd.[85]
Hoewel de positie van frontispice het gevolg is van een latere ingreep, is de Fortuna-miniatuur wel de eerste van de reeks miniaturen binnen het behouden handschrift. Als begin van de beeldcyclus vormt het Geluksrad een passend 'embleem' dat de lading van de codex dekt: liederen over alle aspecten van het aardse bestaan, Fortuna's domein. Fortuna zelf keert terug in de andere secties van de collectie, meest in klachten over ongeluk in liefde en spel, maar met name in de vrolijke gezelschapsliederen komen ook de gelukkige kanten van het leven aan bod. In het licht van de verzameling als geheel lijkt de 'moraal' van Fortuna's rad hier niet al te streng bedoeld. De bonte inhoud vormt eerder een oproep tot genieten van de bloeitijd van het leven dan een herinnering aan de vergankelijkheid ervan.[86] Beide kanten van het fortuin, geluk en ongeluk, hebben in de verzameling hun plaats: lofzangen op de liefde worden gevolgd door liefdesklachten, naast de gezelligheid van het kroegleven komen ook de gevaren van het gokspel aan bod. De bijbehorende beeldcyclus biedt een reflectie van het wel en wee van het menselijk bestaan, bezongen in de liederen. Op het rad van Fortuna volgt Dido's zelfmoord als toonbeeld van ongelukkige liefde. In scherp contrast hiermee staat het middendeel met de opbloeiende lentenatuur en het liefdesgeluk van een jong paar. De reeks wordt besloten door wintervermaak van vrolijke drinkers, met dobbelen als kansspel naast meer verstandige bordspelen.

Fortuna en Dido
Ondanks de algemene geldigheid van het geluksrad-motief staat de werkzaamheid van Fortuna toch het meest direct in relatie tot de eerstvolgende miniatuur, die Dido's fatale liefde voor de Trojaan Aeneas in beeld brengt. Dit verhaal uit de 'antieke historie' toont koningin Dido van Carthago als slachtoffer van de macht der liefde en de willekeur van het lot. Als tragisch Fortuna-exempel is zij verwant aan koningin Hecuba van Troje, die expliciet als zodanig wordt genoemd in de radbeschrijving van CB 16. Beide heldinnen beklagen hun lot in de Trojeverzen en Dido-liederen van de 'groep met antieke verhaalstof' waarbij de Dido-miniatuur aansluit. Hecuba's rampspoed wordt veroorzaakt door de Trojaanse oorlog, die de voorgeschiedenis vormt van de voor Dido zo noodlottige omzwervingen van Aeneas. Wordt Hecuba in CB 16 beschreven als liggend onder het symbolische rad en haar echtgenoot koning Priamus viervoudig rond het rad getoond op de Troje-illustratie in een 14e-eeuwse *Histoire Ancienne*, dergelijke voorbeelden van Dido rond of onder het rad zijn naar mijn weten niet bekend. Wel roept de wijze waarop haar zelfmoord is weergegeven associaties op met de vallende figuur van het koningenrad in de Carmina Burana en elders. Het zich doorboren met het zwaard (van Aeneas) behoort tot het klassieke verhaal, evenals de brandende houtstapel (op een later moment), maar de val van de muren is een middeleeuwse toevoeging die de tragiek van haar dood verhevigt. De val van Fortuna's rad gaat (vooral bij krijgsheren) eveneens soms gepaard met zelfmoord door het zwaard, terwijl in het geval van koning Creusus de brandstapel als motief voorkomt. De 'val van Dido' heeft hier verder geen negatieve connotaties, maar benadrukt haar rol van slachtoffer. Zoals de 'val van Priamus' en de positie van Hecuba onder het rad ook geen moreel oordeel inhouden maar hen slechts kenmerken als historische slachtoffers van Fortuna's grillen. Dat een Fortuna-exempel niet direct met het geluksrad verbonden hoeft te zijn laat de titelminiatuur van de 'Joodse Oorlog' uit Scheyern zien, waar Fortuna's rad in een dubbelafbeelding gekoppeld wordt aan een historische strijdscène: de val van Jeruzalem. Zo kunnen we ons voorstellen dat binnen de beeldcyclus van de Carmina Burana een soortgelijke relatie bestaat tussen het openingsbeeld van Fortuna en de scène van

[85]Vollmann 1987, 939; vgl. Schilling 1975, 300 f.; Steer 1982, 194 f.
[86]Vgl. als contrast de 'memento mori' bij Fortuna's rad in de voor het kloosterleven samengestelde Hortus Deliciarum: *labilis ut ventus sic transit laeta iuventus, omnia mors tollit, omnia morte cadunt*; Schilling 1975, 296 f.

Dido’s zelfmoord als voorbeeld van Fortuna’s ingrijpen in de geschiedenis van de mensheid, ditmaal op het terrein van de liefde.

HOOFDSTUK VIER-2
DIDO EN AENEAS: EEN KLASSIEK LIEFDESDRAMA

De Dido-miniatuur is de enige verhalende voorstelling in de Codex Buranus en is als zodanig niet vaak geselecteerd om het handschrift te vertegenwoordigen, ondanks het grote formaat en aansprekende onderwerp.[87] Vermoedelijk acht men deze liefdesgeschiedenis en de bijbehorende 'historische' tekstgroep niet representatief voor de liederenverzameling, hoewel de grote Didoklacht toch tot de lyrische hoogtepunten van de collectie behoort en de miniatuur dit liedthema passend inkadert en illustreert.[88]
Anderzijds heeft deze prominente uitbeelding van het Eneasverhaal vanwege de opname in een lyriekhandschrift geen plaats gekregen in het grote overzichtswerk van P. en J. Courcelle, over de middeleeuwse Eneas-illustratie.[89] De CB-miniatuur illustreert weliswaar geen verhaaltekst maar wel een groep poëtische bewerkingen van deze antieke stof. De dubbelafbeelding met zes scènes heeft een sterk narratief karakter en is vermoedelijk uit een verhalende samenhang afkomstig. Bovendien vormt deze vroege afbeelding een cruciale schakel in de beeldoverlevering van de Eneasstof: ze markeert de beginfase van een 'middeleeuwse' beeldtraditie van de antieke liefdesepisode.
Wel werd de Dido-afbeelding uit de Carmina Burana al vroeg gereproduceerd in Duitse kunsthistorische werken. In 1923 nam F. Jacobi de Dido-miniatuur (en het 'Landschap') op in zijn overzicht van de Duitse boekschilderkunst, met als beeldomschrijving: 'Eneas verlaat Dido, die de liefdesdood sterft'. De CB-miniaturen fungeren als voorbeelden van de nieuwe opgaven waarvoor de illuminatoren in de 13e eeuw werden gesteld: het uitbeelden van profane thema's uit de dichtkunst. Al eerder figureerde 'de dood van Dido' (met het 'bordspel') in het kunstoverzicht van K. Woermann, als onderdeel van de opkomende wereldlijke boekillustratie in de Zuid-Duitse pentekenstijl. Beide auteurs geven een opsomming van de geïllustreerde dichtwerken, waarbij de Dido van de *Carmina Burana* of de 'Vagantenliederen-codex' in één adem wordt genoemd met de beeldcodex van de *Eneit* of *Eneide* van Heinric van Veldeke.[90]
Het bijzondere belang van de Buraanse Dido-miniatuur ligt in het feit dat deze, samen met de contemporaine of misschien wat oudere beeldcyclus bij Veldekes Eneide, de vroegst bekende post-antieke uitbeelding vormt van de dood van Dido. Het thema van Dido's zelfmoord bij het vertrek van Eneas - hier voor het eerst samengebracht in één voorstelling - groeit uit tot de canonieke weergave van dit liefdespaar, met Dido als tragische heldin en de wegzeilende Eneas als oorzaak én getuige van haar daad. De Carmina Burana staat daarmee aan het begin van de middeleeuwse Dido-iconografie.[91]

---

[87] Zie ook mijn bijdrage over de Dido-miniatuur in de afscheidsbundel voor Prof. A.P. Orbán; Couwenberg 2008.
[88] De Dido-miniatuur is uiteraard wel opgenomen in publicaties van de gehele beeldcyclus. Uitgaven van BSB München: 1x als ill. bij een cat.tekst: *Zwölf Jahrhunderte Literatur in Bayern*, tent.cat 1975, nr 20 (H. Unger), afb. 7: zonder nadere uitleg over miniatuur of Dido-gedichten. Vgl. melodie-uitgave Korth 1979: profane Dido-miniatuur als openingsafb. van deel IV met (toegevoegde) 'geestelijke liederen': Carmina Divina; van de Dido-liederen zijn helaas geen melodieën overgeleverd. Vgl. de Laistner-vertaling van 1993 (ed. Düchting): de Dido-miniatuur als omslagafb. (in kleur): 'Liebestod der Dido', met als commentaar op p. 241: de twee verhalende beeldfriezen representeren de 'historische' liederen, die Laistner met opzet niet heeft opgenomen in zijn vertaling (*Golias* 1879: 'Studentenlieder des Mittelalters').
[89] Courcelle 1984: overzicht van MEse Eneas-illustratie: Aeneis, Roman d'Eneas en Veldekes Eneide, Histoire Ancienne; Courcelle 1985.
[90] Jacobi 1923, afb. 14 (zw-w foto); Woermann 1920, 324, pl. 46: 'Nach Originalkopie von Th. Cronberger': ingekleurde natekening van bovenste beeldhelft.
[91] Dido-miniatuur CB: RDK 3 (1954) 1444 ff.: 'Dido' (E.W. Braun), sp. 1446; Diemer 1987-1, 1292 f., en 1987-2, 63-6, afb. 4, vgl. afb. 18: Veldeke-hs; Walworth 2000, 74 f., 80, pl. 4, vgl. pl. 5-7; Klemm 1998, nr 105, geen afb.; cf. Klemm/Wagner 2003, nr 10. Vgl. CB en Veldeke-hs (zie onder): Boeckler 1939 (Eneide) 21, 34-40: 36 n.51; Frühmorgen-Voss 1975-2, 3 f., 51 n.103; Fingernagel 1992, 125 f., afb. 20. Cf. Scherer 1963, 181 ff: 'The Aeneid'; Mütherich 1982.

Dido in de antieke Romeinse kunst

De liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido stamt uit Vergilius' *Aeneis*, het nationale epos van de Romeinen (29-19 v.Chr.). Het verhaal van koningin Dido van Carthago vormt de focus van het eerste deel van het dichtwerk, over de omzwervingen van Aeneas na zijn vlucht uit Troje. Het vierde boek is geheel gewijd aan Dido's hartstochtelijke liefde voor Aneas: het begint met de verliefdheid van koningin Dido en eindigt met haar zelfmoord na zijn vertrek. Vooral de weergave van Dido's liefdesleed maakte deze episode tot de meest memorabele, waarbij haar tragiek altijd meer medeleven opriep dan de plichtsgetrouwheid van de stamvader der Romeinen. Al in de tijd van Vergilius behoorde de Dido-episode tot de meest bewonderde delen van het Romeinse staatsepos. Volgens zijn biografen en commentatoren heeft de dichter slechts een select aantal boeken aan keizer Augustus voorgedragen, waaronder boek IV over Dido.[92] Ook zijn tijdgenoot Ovidius vermeldt dat deze liefdesepisode het meest gelezen deel van het werk was.[93]
De favoriete episodes uit de *Aeneis* werden niet alleen gelezen en voorgedragen, maar ook uitgebeeld. Van de enorme populariteit van het Didoverhaal in de laat-antieke tijd getuigt Macrobius, die in zijn *Saturnalia* (na 430) een opmerking maakt over de aanwezigheid van het Dido-thema in alle takken van de decoratieve kunst.[94] Op de overgeleverde antieke muurschilderingen, vloermozaïeken en boekillustraties met voorstellingen uit de *Aeneis* overheerst dan ook de Carthaagse episode met Dido. Over het algemeen verschijnen Dido en Aeneas als liefdespaar, soms in gezelschap van andere paren. De voorkeur lijkt daarbij uit te gaan naar de jachtscène (*Aeneis* 4,150 ff.), die twee populaire motieven combineert: de jacht en de liefde. Dido en Aeneas worden of als jagend paar te paard weergegeven of in liefdesgesprek, met hun jachtwapens naast zich (het schuilen voor de storm). Deze voorbeelden uit de antieke decoratie verbeelden de Dido-episode als liefdesverhaal door een enkele sleutelscène daaruit te selecteren: meestal hun liefdesgeluk tijdens de jacht, soms de door haar minnaar verlaten Dido, maar niet de overbekende en door ieder beweende tragische afloop. Wel is er een enkele maal een symbolische verwijzing ingevoegd naar Dido's aanstaande dood, bijvoorbeeld op het verhalende vloermozaïek van Low Ham (4e eeuw), afkomstig uit de badruimte van een Brits-Romeinse villa.[95]
Het thema van deze Dido-cyclus in vier rondgaande scènes is de 'macht van de liefde', zoals blijkt uit de centrale voorstelling van Venus tussen twee Cupido's. De ene ontsteekt met zijn opgerichte fakkel in Dido het liefdesvuur voor de Trojaanse held, uitgebeeld in de ontmoetingsscène erboven, de andere verwijst met zijn afhangende toorts (symbool van ongeluk en rouw) naar de fatale afloop van hun liefdespassie, eronder verbeeld door het bekende tafereel van Aeneas en Dido als omhelzend paar in het woud (de grotscène). De treurende liefdesgod geeft aan wat Vergilius ook steeds herhaalt: dat het hoogtepunt van hun liefde de doem van het einde al in zich draagt. De verbindende friesvormige panelen ter weerszijden van Venus geven links de jachtpartij te paard weer en rechts de Trojaanse vloot, drie zeilende schepen die de aankomst van Aeneas in Carthago verbeelden (met geschenken voor Dido) maar tevens vooruitwijzen naar diens overhaaste vertrek.[96]
Uit deze geografisch verspreide voorbeelden van interieurdecoratie blijkt hoe populair en welbekend het verhaal van Dido en Aeneas in de periode na Vergilius in het gehele Romeinse Rijk was, wat zeker samenhangt met de algemene voorkeur bij het publiek voor liefdesthematiek en voor tragische liefde

[92]Donatus, *Vita Virgilii* 32: recitatio van de boeken 2,4 en 6: Troje, Dido, Onderwereld; anekdote gaat terug op de Romeinse biograaf Suetonius (2e eeuw). Vgl. Servius, comm. 4,323 (tirade van Dido tot Aeneas): over voordracht van boek 4, verder nog 1 en 6: ook Dido: landing in Carthago, schim van Dido in Onderwereld. Zie: Farron 1993, 33.
[93]Farron 1993, 22: Ovidius, *Tristia* 2,533-6: citaat over de *Aeneis*: *contulit in Tyrios arma virumque toros,/ nec legitur pars ulla magis de corpore toto/ quam non legitimo foedere iunctus amor*;
[94]Sat. 5,16,5; zie Farron 1993, 78; Geyer 1989, 216.
[95]Low Ham (Somerset), vierkant mozaïek van 3,90 m (mid/tweede helft 4e eeuw): vloer van het frigidarium; nu in Taunton, Castle Museum; PK Rome, pl. 357; Rosenthal 1972, 102 f., 106-9; Geyer 1989, 191 f.; Ling 1998, 113, pl. 81.
[96]Door hun positie naast de liefdesscène in het woud: om de hoek wacht alweer de Trojaanse vloot om uit te varen. Het is zelfs mogelijk dat de schepen al verwijzen naar de volgende episode, de bootrace bij Sicilië uit boek 5, waarbij de winnaar een zegekrans overhandigd krijgt; in de *Vergilius Vaticanus* volgen de Dido-scènes en de bootrace ook direct op elkaar. De Dido-episode vormt in het Aeneasverhaal immers een door storm veroorzaakt Noord-Afrikaans intermezzo, ingekaderd tussen twee episodes met scheepsscènes bij de kust van Sicilië.

in het bijzonder. Door de 'gezelschapsruimten' van zijn villa te decoreren met literaire thema's kon de eigenaar zijn gasten imponeren met zijn kennis van de klassieke literatuur. De uitgebeelde verhalen leverden onderhoudende gespreksstof op tijdens de maaltijd of bij het baden en vormden mogelijk ook het onderwerp van tekstrecitaties of zelfs dramatische voordrachten.[97]

Twee laat-antieke beeldhandschriften

Van Dido's zelfmoord is slechts één expliciete uitbeelding uit de klassieke tijd bekend en deze bevindt zich als tekstillustratie in een laat-antiek Vergilius-handschrift. Vergilius gold als de grootste der Romeinse dichters en zijn werk kende door de eeuwen heen een grote verbreiding. De aanvankelijk als tekstdrager gebruikte papyrusrollen (een rol per boek) zijn grotendeels verloren gegaan, maar uit de laat-antieke tijd resteren nog wel aanzienlijke fragmenten van perkament-codices. De standaardvorm voor de Vergilius-codex verenigde de drie canonieke werken van de dichter - *Eclogae, Georgica, Aeneis* - in één band, een gewoonte die in de Middeleeuwen werd voortgezet.[98]
Onder de overgeleverde antieke Vergilius-codices bevinden zich enkele prestigieuze exemplaren van groot formaat, met monumentaal schrift, maar het illustreren van deze teksten was blijkbaar ook voor kostbare luxe-edities niet gebruikelijk. Uit deze periode resteren twee geïllustreerde versies, beide nu in bezit van het Vaticaan: de *Vergilius Vaticanus* uit de periode rond 400 en de *Codex Romanus* uit de tijd rond 500, die geen enkele onderlinge samenhang laten zien. Over de vraag of de verhalende beeldcycli van deze laat-antieke handschriften teruggaan op veel oudere papyrusrol-illustraties of een uitvinding zijn uit de tijd van de perkament-codex lopen de meningen uiteen.[99]
De twee geïllustreerde Vergiliana uit de late Oudheid bevonden zich vanaf de Karolingische periode gedurende de hele Middeleeuwen in Frankrijk en keerden pas in de 15e eeuw naar Rome terug. De klassieke Vaticanus met zijn doorlopende beeldverhaal werd bewaard in Tours (St-Martin), de laat-antieke Romanus met zijn meer gestileerde openingsbeelden was (zeker tot 1441) in bezit van St-Denis bij Parijs.[100]

De Vergilius Vaticanus: *de actibus Didonis fabula*[101]

De *Vaticaanse Vergilius* bevat de vroegst bekende verhalende beeldcyclus bij de tekst van de *Aeneis* en neemt daarmee een vooraanstaande positie in de geschiedenis van de boekillustratie in. Deze rijk geïllustreerde codex van een handzaam formaat moet oorpronkelijk ongeveer 440 (zeer dunne) perkamentbladen hebben bevat met 280 illustraties, waarvan vooral het deel met de *Aeneis* behouden is, met nog 41 miniaturen.[102]

---

[97]Zie Ling 1998, 121.
[98]Antieke Vergilius-overlevering: 24 fragmenten, waaronder een perkamentrol (1e/2e eeuw) en verder resten van perkament-codices (4e tot 6e eeuw); substantiële delen van 7 antieke Vergilius-hss: als oudste de geïll. Vaticanus c.400 (Vat.lat.3225), 2 luxe-edities van groot formaat c.500: de geill. Romanus (Vat.lat.3867) en de Augusteus (Vat.lat.3256 en Berlijn SB lat.fol.416: tekst in *capitalis quadrata*), 4 gebruikshss: Sangallensis (St.Gallen 1394-1), Mediceus (Florence Med.Laur.Plut.XXXIX,1), Palatinus (Vat.Palat.lat.1631) en Veronensis (Verona Bibl.Capit.X-L(38: palimpsest, met scholia in marge: Servius grammaticus). Cf. Holtz 1985, 22 f.; Geyer 1989, 19; Wright 1993, 101.
[99]Zie onder: VV. Hoewel de codex eind 1e eeuw AD werd geïntroduceerd, bleef de boekrol nog tot in de 4e eeuw in gebruik; voor de klassieke literatuur schijnt de codex pas in de 4e eeuw een algemeen geaccepteerde boekvorm te zijn geworden; cf. Wright 1993, 2; Weitzmann 1977, 9 ff.
[100]Zie: Mütherich 1982, 212, 220 f.; Wright 1985; idem, 1984, 13, 17 f., 35-7, 77; idem, 1993, 106-11, met afb; Eggenberger 1977, 59 (Romanus).
[101]Citaat uit comm. Donatus 1,733; commentaar op Dido's uitspraak bij het gastmaal: een feestdag die nog door onze kinderen zal worden herinnerd: *NOSTROSQUE HUIUS MEMINISSE MINORES*; *sicuti factum est, ut etiam nunc duret de actibus Didonis fabula*; ... het verhaal van Dido's handelingen; naar Farron 1993, 74.
[102]VV: Vat.Lat. 3225; 75 bl. van c.22 x 20 cm, oorspr. 24 x 21 cm; tekst door één hand, in *capitalis rustica*; restant: 75 bladen met 50 miniaturen (waarvan 41 bij de *Aeneis*), tevens 35 afb. (32 bij de *Aeneis*) te reconstrueren door afdrukken; begin verloren: codex opent nu met het frontispice van *Georgica* 3; illustratie door 3 schilders: *Georgica*

De illustratie is uitgevoerd door drie schilders in de zogenoemde 'classical revival style'. Rome beleefde rond 400 een laatste opbloei van antiek-heidense cultuur onder de oude senatorenklasse van de stad, waartoe ook de studie van Vergilius behoorde.[103] De kostbare Vergilius-codex moet als product van deze klassieke opleving in Rome vervaardigd zijn, in een gevestigd scriptorium met schilderatelier, waarschijnlijk voor de plundering van de stad door de Westgoten in 410. De *Vergilius Vaticanus* is bij uitstek een 'klassiek' werk: het illustreert de drie canonieke werken van *de* Romeinse dichter in de picturale schilderstijl van de keizertijd. Het handschrift kent drie typen afbeeldingen: het inleidende auteursportret (in afdruk: een portretmedaillon), het paginavullend frontispice voorafgaand aan elk boek (nog voor *Georgica* III en voor *Aeneis* III) en vooral de vele tekstgebonden illustraties, waarvoor de schrijver ruimte heeft uitgespaard tussen de tekstblokken. Deze verhalende afbeeldingen zijn door de illuminatoren ingevoegd, steeds voorafgaande aan de tekstpassage die ze uitbeelden, in de vorm van een omlijste schildering (*pictura*). Hieronder bevinden zich ook enkele paginavullende miniaturen, zoals de indrukwekkende voorstelling van Dido op de brandstapel.

Het slot van de Dido-episode: descriptio actuum Didonis et mortis[104]

De liefdestragedie van Dido en Aeneas ontvouwt zich in een reeks verhalende afbeeldingen bij tekstpassages uit boek I en IV van de *Aeneis*.[105] Het begin van de *Aeneis* is verloren gegaan. De Carthago-episode wordt nu geopend door een pagina-vullende miniatuur (pict.10, fol. 13^{r}): de Trojaanse aanvoerder Aeneas, vergezeld door Achates, ontwaart vanaf een heuveltop de in aanbouw zijnde stad Carthago. De volgende miniatuur toont de ontmoeting van Dido en Aeneas (pict.11, fol. 16^{r}) in twee scènes, gescheiden door een hoge rotspartij: Aeneas verschijnt voor de tronende koningin Dido en stuurt Achates naar de Trojaanse schepen om gepaste geschenken te halen. De vorstin ontvangt Aeneas welwillend en nodigt hem uit in haar paleis voor een banket. Daar vertelt hij op verzoek van (de al verliefde) Dido het verhaal van de val van Troje en zijn omzwervingen daarna (boek II en III). Aan het begin van boek IV bekent Dido haar gevoelens voor Aeneas aan haar zuster Anna, die haar aanraadt haar weduwenbestaan op te geven en Aeneas te huwen. De beeldschone Dido (*pulcherrima Dido*) brengt dan een offer aan de goden om hen gunstig stemmen voor een huwelijk (pict.22, fol. 33^{v}). Hierna zijn vijf bladen verloren, met de tekstpassage (4,93-233) en minstens vier illustraties over de liefdesverbintenis van Dido en Aeneas tijdens de jachtpartij in het woud. Opvallend genoeg is juist dit cruciale deel van de Dido-episode ontvreemd, met de in de Romeinse kunst zo populaire combinatie van jacht en liefde, waardoor nu in de beeldcyclus het kortstondige liefdesgeluk tussen de Carthaagse koningin en de Trojaanse held ontbreekt. Als snel nadert het moment van afscheid na Jupiters bevel aan Aeneas om zijn missie naar Latium onmiddellijk te vervolgen.
Het dramatische gebeuren rond Aeneas' vertrek wordt in vier miniaturen getoond, te beginnen met het afscheidsgesprek bij de paleispoort (pict.24, fol. 36^{v}): 4,304-33. Dido heeft vernomen van Aeneas' plannen om haar te verlaten en spreekt hem verwijtend toe, waarbij zij hem beschuldigt van verraad (afb. 27). Hij verklaart daarop dat zijn vertrek bevolen is door de goden, waarna Dido haar lot beklaagt. Het spreekgebaar en de houding van Aeneas zijn veel krachtiger dan die van Dido, die op het punt staat flauw te vallen. Achter haar voor de deuropening staat een begeleidster, een bediende (*famula*) of Anna, die haar zal opvangen waarna dienaressen haar naar haar slaapkamer dragen. De vier bladen met dit vervolg (4,311-442) en ruimte voor twee illustraties ontbreken. Terwijl Dido op haar bed wordt gelegd houdt Aeneas vlootschouw. De wanhopige Dido verzoekt Anna naar Aeneas te

---

(pict. 1-9), eerste deel van *Aeneis* (pict. 10-25: vertrek van Aeneas), tweede deel van *Aeneis* (pict.26-50: vanaf zelfmoord van Dido). Wright 1984 (facs.); idem 1993; idem in: Rome 1996, nr 1; Mütherich 1982, 211 ff.; Stevenson 1983; Geyer 1989.

[103]Met het accent op tekstverklaring: het commentaar van Servius (na 410), de retorische interpretaties van Tiberius Claudius Donatus (vroege 5^{e} eeuw), de *Saturnalia* van Macrobius (na 430). Cf. Geyer 1989, 19, 149, 230-38; Wright 1993, 101 ff.

[104]Donatus: samenvatting van boek 4 aan begin van boek 5; naar Farron 1993, 74.

[105]Zie de beschrijvingen bij: Wright 1984, 1993, 1996; Stevenson; Geyer 207-11; Weitzmann 1977, pl. 3: zelfmoord. Aeneas en zijn begeleider Achates gaan steeds gekleed als Romeinse legeraanvoerders met een lans als attribuut. Hun kostuum bestaat uit een korte omgorde tunica, veterlaarzen en een kuitlange rode mantel (*chlamys*). Aeneas onderscheidt zich door zijn baard en gouden haarband. De overige Trojanen dragen steeds een Phrygische muts en onder hun tunica een lange broek (*bracae*).

gaan om uitstel van zijn vertrek te vragen, maar deze blijft doof voor haar herhaalde smeekbedes. Na fol. 37 en 38 ontbreekt weer een blad, dat opende met een illustratie voor de tekst van 4,522-54: Dido's nachtelijke monoloog of 'klaagzang': Je moet sterven, Dido, maak met het zwaard een eind aan je lijden!
Nadat Mercurius Aeneas nogmaals aan zijn plicht herinnerd heeft, vertrekt hij 's nachts overhaast uit Carthago. Bij het eerste daglicht ziet Dido vanuit een wachttoren van haar paleis de Trojaanse schepen met gebolde zeilen wegvaren (pict.25, fol. 39^{v}): 4,586-91. Nu alle hoop is vervlogen, vervloekt Dido haar ongeluk en trekt zich vertwijfeld de blonde haren uit het hoofd (afb. 28). Geheel ontluisterd staat de verlaten vorstin zo achter de balustrade van haar hoge uitkijkpost, vanwaar zij het vertrek van haar minnaar gadeslaat. De wegzeilende Aeneas kijkt vanaf de achtersteven nog één keer om.
Hierna volgt een lacune van twee bladen, met de tekst van 4,584-650 en ruimte voor een illustratie: Dido zendt de oude min Barce weg om Anna te gaan roepen voor het voorgewende rituele brandoffer aan Hades, waarna zij alleen bij de houtstapel achterblijft. De dood van Dido wordt weergegeven in twee opeenvolgende scènes in dezelfde setting. Deze herhalende uitbeelding accentueert het tragische hoogtepunt, en tevens afsluiting, van de Carthago-episode. Hier begint een nieuwe schilder (de derde) zijn werk. Dido spreekt op de brandstapel haar laatste woorden voordat ze zichzelf met Aeneas' zwaard doodt (pict.26, fol. 40^{r}): 4,645-50. De afbeelding vult de gehele pagina die voorafgaat aan Dido's laatste woorden voor zij zelfmoord pleegt. Ze is (met behulp van een ladder) op de hoge brandstapel met bovenop een rustbed geklommen, waarop zij zichzelf gaat offeren met de tastbare herinneringen aan Aeneas. Haar lange haar lijkt nog naar achter gebonden, maar als een priesteres draagt zij bij haar offerritueel losgemaakte kledij (*in veste recincta*). Na te hebben plaatsgenomen op het bed, ontbloot zij haar borst, pakt het zwaard van Aeneas in haar rechterhand en houdt het omhoog met haar blik erop gericht. De omstandigheden van Dido's dood worden beschreven in de voorafgaande tekstpassage, vanaf 4,494: de voorbereiding van het brandoffer om de herinnering aan Aeneas uit te bannen. Dido geeft Anna opdracht een hoge brandstapel te bouwen in de paleishof met daarop de wapens van Aeneas, waaronder zijn zwaard, en het huwelijksbed (waar ik stierf van liefde) om deze ritueel te verbranden. In feite lijken enkel de laatste zes verzen (door de nieuwe schilder) voor de afbeelding te zijn geraadpleegd: deze vermelden het rustbed, de brandstapel, het zwaard en impliceren een interieur-setting, terwijl eerder een open binnenhof als locatie wordt genoemd. De kunstenaar heeft de gebeurtenis hierdoor op een onlogische plaats in het paleis gesitueerd: in een prachtig gedecoreerd Romeins interieur (met marmerpanelen en een cassettenplafond) in plaats van op de daartoe geëigende binnenhof in de openlucht. De deur met gordijn, die blijkbaar met het oog op de volgende afbeelding is ingevoegd, verstoort de ruimtelijke werking van de architectuurweergave. De figuur van Dido is gemodelleerd naar een motief uit de Romeinse funeraire iconografie: de overledene op een rustbed aanliggend aan het banket van de eeuwigheid, daarbij een drinkbeker heffend.[106]
Na haar laatste woorden beneemt Dido zich het leven: ze steekt het zwaard in haar borst en stort ineen op het rustbed dat haar sterfbed wordt (pict.27, fol. 41^{r}): 4,667-74. Na de doodssteek hangt haar rechterarm krachteloos naar beneden, het zwaard nog in de hand geklemd. De stervende Dido steunt nog op haar linkerarm en probeert zich tot driemaal toe te verheffen (naar haar weeklagende zuster), maar de diepe wond snijdt door haar lichaam. Het bloed stroomt over de rand van het bed en drupt op de grond. Haar lange haar hangt nu los en haar bovenlichaam is geheel ontbloot. Voor deze aansluitende sterfscène is hetzelfde compositieschema gebruikt, dat in de hoogte is verkleind. Door de deuropening snellen verontruste bediendes (*famulae*) toe, die hun kleren en haren lostrekken in ontzetting en verdriet. Aan het hoofdeinde spreidt Anna haar armen in een klaaggebaar en beweent haar stervende zuster. Dido's dood is weergegeven als een klassieke sterfbed-scène met de heldin op haar doodsbed omgeven door treurende klaagvrouwen.
Als een van de dramatische hoogtepunten uit de *Aeneis* wordt Dido's zelfmoord door twee opeenvolgende miniaturen weergegeven, die echter niet de daad zelf afbeelden maar het moment juist ervoor en onmiddellijk erna: haar laatste woorden in eenzaamheid en haar pijnlijke sterven aan de verwonding, omringd en beklaagd door Anna en haar bediendes. Het cyclische beeldpaar toont, bijna als een reeks filmbeelden, de ontknoping van het Dido-drama: de dood van de heldin door het zwaard.

[106]Cf. Stevenson 1983, 62; Weitzmann 1977, 36 f.; volgens Wright (1993, 40) is de interieur-architectuur een eigen toevoeging van de schilder aan zijn veel eenvoudiger model, een figuur op een brandstapel, in papyrusstijl (zonder lijst en achtergrond).]

De setting en de hoofdrolspeelster blijven gelijk: de koningin met zelfmoordplannen heeft alle tekenen van vorstelijke majesteit afgelegd en bevindt zich in een halfliggende houding op een rustbed bovenop een brandstapel. In haar rechterhand houdt zij het wapen vast waarmee ze de zelfmoord gaat plegen: het zwaard van haar ontrouwe minnaar. Haar houding en de positie van het wapen verwijzen naar wat er tussen de twee scènes is gebeurd zonder de zelfmoord zelf weer te geven. In de eerste scène zit Dido in een opgerichte houding met het zwaard fier omhoog in haar opgeheven hand, daarbij steunend op haar linkerarm; in de vervolgscène ligt ze stervend ineengezonken met Aeneas' bloedige zwaard nog in haar afhangende hand. In haar allerlaatste woorden verwijst Dido naar het vuur dat haar lichaam, na de zelfmoord door het zwaard, zal verbranden als een teken van haar dood voor de ontrouwe Aeneas die dan al ver op zee zal zijn (4,661-2).
Na fol. 41 met de slotafbeelding van de Dido-reeks ontbreken vijf bladen met het einde van boek IV en het begin van boek V, waar Aeneas zijn reis naar Italië vervolgt. Boek 5 opende waarschijnlijk met een frontispice-afbeelding, die de beginverzen illustreerde: Aeneas is met zijn vloot goed en wel op zee, wanneer het lijk van Dido op de door haar opgerichte brandstapel verbrand wordt. Van verre ziet Aeneas de vuurgloed van de oplaaiende vlammen.

De Vergilius Romanus: Dido's liefdesgeluk

De tweede geïllustreerde Vergilius-codex uit de laat-antieke periode is een boek van monumentaal bijna vierkant formaat. Deze *Vergilius Romanus* is ongeveer een eeuw jonger dan de *Vaticanus* en bevat illustraties in de vorm van omlijste frontispice-afbeeldingen, die steeds aan de tekstdelen voorafgaan. De afzonderlijke boeken van de *Aeneis* worden (evenals die van de *Georgica*) geopend door een beeldpaar op de binnenzijden van een bifolium. Het handschrift wordt rond 500 gedateerd en behalve Rome worden ook centra in Noord-Italië (Ravenna, Verona) als mogelijke plaats van ontstaan genoemd. De Romanus getuigt van de ingrijpende stijlverandering die in de loop van de 5^{e} eeuw heeft plaatsgevonden. Ook wat motiefkeuze betreft hebben de beide beeldcycli weinig gemeen. Dit Vergilius-handschrift kenmerkt zich door diverse aspecten die tot standaardelementen van de Karolingische en latere boekkunst worden: afzonderlijke beeldpagina's voorafgaand aan de tekst, inleidende verzen bij elk boek van de *Georgica* en *Aeneis*, een omlijste *Incipit*-pagina aan het begin van de *Aeneis* (fol. 78^{r}). Deze laat-antieke prachtcodex wijst dus niet alleen in de stijl van zijn miniaturen maar ook in zijn algehele opzet vooruit naar de middeleeuwse traditie.[107]
Elk van de twaalf boeken van de *Aeneis* werd ingeleid door twee beeldbladen waarvan er maar tien bewaard zijn gebleven, zes enkele miniaturen en twee paren (bij boek 2 en 10). Van elk boek zijn steeds een of twee hoofdmomenten geselecteerd voor uitbeelding, hetgeen de miniaturenreeks een veel compacter karakter geeft dan het doorlopende beeldverhaal van de Vaticanus. Door het gelijkmatige illustratietype krijgen alle boeken evenveel picturaal accent. Binnen de beperkingen van dit systeem heeft de illuminator maximaal mogelijke aandacht aan de Dido-episode geschonken. Boek I opent met 'de zeestorm', die de Trojaanse vloot naar Carthago voert (pict. 12, fol. 77^{r}). Het tweeluik voor boek II toont 'Dido's gastmaal' naast een afbeelding van 'het paard van Troje' (pict. 13-14, fol. 100^{v}-101^{r}). Het banket (*convivium*) vormt de entourage waarin Aeneas zijn verhaal vertelt en koningin Dido verliefd op hem wordt. Aan het begin van boek IV zien we Dido en Aeneas als liefdespaar in de grot, schuilend voor het onweer (pict. 15, fol. 106^{r}), de rechtse afbeelding van het tweeluik. Hier is hun 'huwelijk' verbeeld, tijdens de 'jachtpartij' in het woud, die waarschijnlijk links was weergegeven. Met deze beeldkeuze voor het liefdesgeluk van Dido en Aeneas volgt de Romanus nog geheel de antieke voorkeur voor de combinatie van jacht en liefde.

[107]VR: Vat.lat.3867; 309 zeer dunne perkamentbladen van ruim 33 x 32 cm, oorspronkelijke omvang: 410 bl. van c.35 x 33,5 cm; product van 1 schrijver en 1 illuminator; tekst in *capitalis rustica*; inleidende teksten: titelregel voor elke Ecloge en voor elk boek van de andere twee werken een *argumentum*-pagina (samenvattende verzen); frontispice-afb. in een goudkleurige of een goudomrande rode lijst, uitgezonderd eerste Ecloga (zonder lijst); Eclogen: kleinere ill. (1/3 v.pag.) voor elk herdersgedicht in de tekst gevoegd; Georgica en Aeneis: beeld-bifolium vooraf aan elk boek, afb: 23 x 22 cm; nog 19 miniaturen behouden (van de 42): 7 bij de Eclogen, 2 als beeldpaar bij de Georgica en 10 bij de Aeneis. Rosenthal 1972; Eggenberger 1977; Weitzmann 1977, pl. 13 f.: gastmaal en grotscène; Mütherich 1982, 214-7; Geyer 1989, 20 f.; *Vedere i Classici*, tent.cat. Rome 1996, nr 2: D.H. Wright.

Vergilius als schoolauteur: de *Aeneis* als studieboek

De middeleeuwse Vergilius-traditie is voornamelijk een *tekst*traditie, geheel passend bij zijn canonieke status van schoolauteur. De werken van de grootste Latijnse dichter vormden de hoofdlectuur voor het grammatica-onderricht en fungeerden als literair stijlmodel. Uit de periode van de 9e tot 12e eeuw zijn nog vele Vergilius-handschriften overgeleverd en ook de bibliotheekcatalogi uit die tijd bevestigen zijn alomtegenwoordigheid. In deze schooledities is de hoofdtekst van Vergilius rijkelijk voorzien van inleidingen en commentaren om het begrip van het hooggestemde Latijn te vergemakkelijken, maar illustraties spelen in dergelijke studieboeken geen rol van betekenis. Ook van de zeven laat-antieke codici behoren er overigens vier tot de categorie van geleerde gebruikshandschriften zonder opsmuk en slechts drie tot het representatieve genre van de prachtcodex, die zich onderscheidt door groot formaat, fraai schrift of illustraties.
De Vergilius-codices uit de Karolingische periode zetten de laat-antieke ontwikkeling voort. Steeds worden de *opera maiora* van de dichter als corpus gepresenteerd in de geijkte volgorde. Het introducerend en didactisch apparaat, dat in de Romanus al een samenvattend gedicht voor elk boek omvat (*argumentum*), wordt uitgebreid om de toegankelijkheid van het werk te vergroten. De introductie op het werk (*accessus*) bevat onder meer een levensbeschrijving van de dichter (*Vita Vergilii*). De tekst zelf wordt begeleid door annotaties (*scholia*): glossen tussen de regels en commentaar in de marge. De handschriften hebben een breed formaat, met brede marges om het integrale commentaar van de grammaticus Servius naast de Vergiliustekst te kunnen opnemen.[108]
Ook in de 10e en 11e eeuw domineren nog de *Vergilii toti*, maar de 12e eeuw wordt gekenmerkt door een toenemend aantal afzonderlijke edities van de hoofdwerken van Vergilius, waarbij de *Aeneis* als episch gedicht veruit de voorkeur heeft. Dit selectieproces hangt waarschijnlijk samen met de herziening van de schoolcanon waaraan nieuwe teksten, zoals die van Ovidius, waren toegevoegd. Ook werden de *accessus* en het commentaar op de Vergilius-tekst aangepast en vervangen door eigentijdse versies. De zelfstandige *Aeneis*-edities hebben een kleiner en smaller formaat met een overzichtelijke tekstpresentatie en weinig of geen glossen. De onsterfelijke roem van de *Aeneis* moge blijken uit de woorden waarmee een zekere Simeon rond 1200 in Frankrijk zijn werk aan deze tekst besluit: *Explicit Eneidos toto celeberrimus orbe quem Simeon scripsit correxitque liber*; Hier eindigt de Aeneis, het beroemdste boek van de hele wereld, dat Simeon schreef en corrigeerde.[109]

Dido in de Latijnse teksttraditie: sterven van liefde
Door de intensieve studie van de laat-antieke commentaren en inleidingen bij Vergilius' *Aeneis* groeit de hopeloos verliefde Dido in de teksttraditie van de scholen uit tot de hoofdpersoon van boek IV, met haar zelfmoord als zwaartepunt van de episode. Met de opname van de liefdesdichter Ovidius in het curriculum wordt Dido's passie tot een zelfstandig thema. Dido figureert als exempel in al zijn werken, maar vooral door zijn *Heroides* verwerft zij haar blijvende status van tragische liefdesheldin, die slachtoffer werd van haar liefde voor Aeneas. Ovidius maakt de impliciete verbanden tussen de liefdesmetaforen aan het begin van het boek (wond en vuur) en de feitelijke zelfmoord aan het slot (met Aeneas' zwaard op de brandstapel) expliciet: Dido moet 'sterven van liefde'.[110]

[108]Zie Holtz 1985, 9-30: noemt 42 Vergilius-hss; uit de late 8e eeuw: 2 fragmenten, uit Noord-Italië (München BSB Clm 29216, fr.7) en Lorsch (waar de antieke Palatinus werd bewaard); uit de 9e eeuw: 40 hss, waarvan de helft fragmentarisch: 30 afkomstig uit het huidige Franse gebied, naast 2 van onzekere en 8 van Duitse herkomst: o.a. Salzburg (St.Peter fg.10), Regensburg, Einsiedeln, St.Gallen, Freising; uit Italië en Engeland zijn juist uit de 10e en 11e eeuw veel hss overgeleverd.
[109]Naar Munk Olsen, p. 32 n.2: *Explicit* van Simeon: Parijs BnF n.a.lat.707, fol. 137r; p. 37: schematisch overzicht van de resterende Vergilius-hss en fragmenten (9e-12e eeuw); noemt een aantal van 109 nog tamelijk complete hss; de Aeneis is behouden in 168 hss en fragm., de andere 2 werken minder vaak (Ecl. 108x, Georg. 121x); vanaf de 10e eeuw resteren Vergilius-hss uit heel Europa, waarbij het Franse en Duitse gebied domineren, gevolgd door Engeland en Italië.
[110]Ovidius: *Heroides* 7 (liefdesleed: brieven van verlaten vrouwen aan hun minnaars); noemt de 'heldinnen' in *Amores* 2,18,21 ff.: langste beschrijving is nr 7, samengevat als: *quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem dicat*; in *Ars Amatoria* 3,31-40 en *Remedia Amoris* 57-8: Dido als typisch slachtoffer van de liefde en van de man die ze liefhad; *Metamorphoses* 13,623-14,608: over Aeneas, samenvatting van de Dido-episode (14,78-81): noemt het gastvrije onthaal van Aeneas en haar zelfmoord met zijn zwaard na zijn vertrek; *Tristia* 2,533-6: liefdesverhaal

Zo werd in de Latijnse geleerdentraditie de antieke beleving van het Aeneasverhaal op schoolse wijze voortgezet, inclusief de nadruk op Dido's zelfmoord uit liefde. Deze teksttraditie vormde weer de basis voor de lyrische en volkstalige bewerkingen van de 12e eeuw en daarmee van de hernieuwde uitbeelding van de Aeneasstof in de 13e eeuw, waarin Dido een hoofdrol speelt.
Van de samenvattingen in versvorm, die de boeken van de *Aeneis* inleiden (*argumenta*) bestaan meerdere versies, die al in de late 9e eeuw zonder onderscheid aan Ovidius worden toegeschreven (*Versus Ovidii*). De gedichten beginnen gewoonlijk met de openingswoorden van Vergilius zelf. Zo wordt het begin van boek IV, over de door vurige verliefdheid gewonde Dido,[111] als volgt samengevat in het eerste vers van een argumentum-gedicht:[112]
At regina gravi Veneris iam carpitur igni
Maar de vorstin wordt al verteerd door hevig liefdesvuur
De strofen van vijf disticha worden nog voorafgegaan door een 'titelvers', een hexameter die het boeknummer en de inhoud aangeeft:
Uritur in quarto Dido flammasque fatetur
In het vierde boek wordt Dido verteerd
en geeft zij zich over aan de vlammen

Dit titelvers zou goed passen bij de Dido-miniatuur van de Carmina Burana, waar Dido zich - dodelijk gewond - overgeeft aan de al oplaaiende vlammen. Dit beknopte vers verbindt de symbolische kwellingen van het liefdesvuur expliciet met Dido's dood in de vlammen, zoals een ander titelvers spreekt van haar 'dubbele wond' (door de liefde voor Aeneas en door zijn zwaard): *Quartus item miserae duo vulnera narrat Elissae*; Het vierde boek verhaalt over de twee wonden van de ongelukkige Elissa.. Mogelijk hebben dit soort interpretaties van het Aeneasverhaal (op gezag van Ovidius) de middeleeuwse beeldvorming van Dido's sterven juist door hun kernachtige directheid mede bepaald. Ook dit gedicht laat het vuur immers al opvlammen bij haar zelfmoord.

De middeleeuwse *Aeneis*-illustratie: verhalende initialen

De vele bekende Vergiliuscodices hebben het karakter van teksthandschriften, met de nadruk op het geleerde apparaat. De sporadische illustratie in deze tekstboeken heeft de typisch middeleeuwse vorm van figuratieve initiaaldecoratie, die tevens een tekstgeledende functie vervult. In deze afbeeldingen zijn soms nog motieven uit de antieke verhalende *Aeneis*-illustratie te bespeuren, die met de teksten moeten zijn overgeleverd om op geheel nieuwe wijze te worden hergebruikt en omgevormd.

De Vergilius Napolitanus (10e eeuw): de antieke Dido
Een groep van tien Vergilius-handschriften is op grond van hun Beneventaanse schrift in Zuid-Italië te lokaliseren. De boeken dateren voornamelijk uit de 11e en vroege 12e eeuw, maar twee ervan stammen nog uit de 10e eeuw. Dit gebied kenmerkte zich door een eigen type initiaalornamentiek, maar ook door een regionale schilderstijl met laat-antieke wortels. Slechts één codex uit de Beneventaanse groep bevat figuratieve illustraties, de *Vergilius Napolitanus* (mid 10e eeuw), die een mengvorm van initiaal-decoratie en figuratieve scènes laat zien.[113] De Napolitaanse Vergilius-codex behoorde vermoedelijk

---

van Dido meest gelezen deel van de Aeneis; zelfs in de *Fasti* 3,545-50 (de godin Anna Perenna): over Dido's ellendige dood door een metaforisch en echt vuur en door de wond van Aeneas' geschenk, en 3,612: Aeneas huilt wanneer hij aan Dido herinnerd wordt. Zie: Farron 1993, 22, 71, 75-7.

[111] *At regina gravi iamdudum saucia cura/ vulnus alit venis et caeco carpitur igni*; Maar de vorstin wordt allang gepijnigd door zware verliefdheid, zij koestert een wond in haar hart, verteerd door innerlijke branden.

[112] *Anthologia latina*, nr 1 (ps-Ovidius): titelvers, strofe van 5 dist.; verder: nr 594; nr 634: titelvers: 'twee wonden', met nr 653 (en 654); beknopt: nr 672a: *amores Elissae*; nr 717: *vulnera*; nr 720a: *Ardet amans Dido fatum sortita supremum.* Vgl. Priscianus, *Partitiones XII versuum Aeneidos principalium.* Zie: Holtz 1985, 18 f.; Farron 1993, 73.

[113] Napels BN Vind.lat.6; in 1718 uit S-Giovanni a Carbonara (een Augustijnerstift in Napels) naar Wenen, in 1918 weer terug naar Napels; 177 bl. van c.33 x 22 cm; inleidende verzen over Vergilius (epitafia); 3 werken, de Aeneis (fol. 44v-177v) met scholia uit het commentaar van Servius, elk boek voorafgegaan door de *Versus Ovidii* (argumentum); decoratie door twee handen, eerst een onervaren tekenaar: Bucolica-initiaal T (fol. 1v): naar antiek

tot een groep klassieke handschriften vervaardigd in opdracht van hertog Giovanni III en bestemd voor de door hem ter nagedachtenis aan zijn echtgenote Teodora gestichte bibliotheek. Misschien werd de keuze voor een geïllustreerde codex hier mede bepaald door de wensen en de status van de adellijke opdrachtgever, terwijl de uitzonderlijke aandacht voor koningin Dido misschien verband houdt met de dedicatie van de handschriftgroep aan een (overleden) dame.
In zijn figuratie volgt dit overgangswerk deels een antieke beeldcyclus, in iconografie en stijl, en deels een eigentijdse vormgeving. Op de openingsafbeelding (van de Bucolica) na bevinden alle figuratieve scènes zich in het *Aeneis*-deel. Naast auteursportretten (in antieke en middeleeuwse vormgeving) zijn aan het begin van een select aantal boeken tekstillustraties opgenomen. Het verhaal van Aeneas wordt door vier scènes geïllustreerd, aan het begin van de boeken I, II, IV en XII. De gecompliceerde openings- en slotscène zijn los van de initiaal in de marge afgebeeld: de landing van de Trojaanse vloot in Carthago en het slotduel tegen Turnus in Latium, met (niet conform het verhaal) Aeneas als overwinnaar te paard. Daartussen is de Dido-episode zeer verkort weergegeven door twee lettergebonden scènes: het liefdespaar Aeneas en Dido in twee opeenvolgende situaties en deels gevormd naar de betreffende initiaal.[114]
Boven de ornamentale A-initiaal waarmee de *Aeneis* opent (fol. 45^{r}) is in de bovenmarge de aankomst van Aeneas in Carthago geschetst in een opvallend klassieke stijl. Links komt zijn schip aanzeilen, met de stuurman Palinurus aan het roer, en daarnaast verkennen drie met lans en schild gewapende Trojanen het land. Tegelijk vat deze dubbelscène als openingsafbeelding de inhoud van het gehele epos in twee beelden samen, zoals Vergilius zelf in zijn openingsverzen doet. Servius geeft als commentaar op vers 1: *Prius de erroribus Aeneae dicit, post de bello*; Eerst vertelt hij over de omzwervingen van Aeneas, daarna over de oorlog. In boek II vertelt Aeneas het verhaal van de ondergang van Troje aan de verliefde Dido (fol. 55^{v}). De hoofdpersoon van de scène is de staande Aeneas, die de C-initaal vormt van *Conticuere,* en zich met wijdse gebaren richt tot de in vol ornaat tronende koningin Dido. Hun namen zijn in kapitalen boven hun hoofden geschreven: *DIDO, ENEAS.* Dido draagt een kroon op het lange golvende haar. De baardige en langharige Aeneas is gehuld in een lang gewaad, wat hem eerder het uiterlijk van een filosoof dan van een legeraanvoerder geeft. Het banket uit het verhaal, zoals de Romanus dat op deze plaats weergeeft, is vervangen door een troonscène die gelijkenis vertoont met de ontvangst van Aeneas in de Vaticanus (boek I, pict.11).
Boek IV is gewijd aan Dido's fatale liefde voor Aeneas. In de openingsscène (fol. 76^{v}) is Dido de verliefde hoofdpersoon, die de A-initiaal vormt van *At regina gravi iamdudum saucia cura*; Maar de vorstin wordt allang gekweld door zware verliefdheid.Daartoe is haar linkerarm, die zij uitnodigend naar Aeneas uitstrekt, extreem uitgerekt, terwijl het kussen waarop zij halfliggend zit de dwarsverbinding met haar lichaam vormt. Ze heft haar rechterhand in een spreekgebaar en richt zich tot Aeneas, van wie enkel het baardige hoofd naast het hare zichtbaar is. Zo is op zeer verkorte wijze hun liefdesspel tijdens de jacht weergegeven. Dido is hier naar een ander model, van een antiek type, vormgegeven. Ze draagt een soepel vallend en transparant gewaad dat geheel in overeenstemming is met haar 'verleidingspose'. Deze sensuele en verleidelijke Dido doet bijna denken aan de halfnaakte Dido van het erotische vloermozaïek van Low Ham. Ze heeft nu een met een juweel bezette diadeem om het opgestoken haar, zoals de tekst (136-9) beschrijft: *crines nodantur in aurum*; de haren gebonden in goud. Deze 10^{e}-eeuwse initiaalfiguur reflecteert in sterk gereduceerde vorm een antiek voorbeeld met de in de klassieke kunst zo populaire liefdesscène in de grot, die ook in de laat-antieke Romanus geselecteerd werd voor de illustratie van boek IV.
De figuratieve initiaal- en margedecoratie van de Napolitaanse codex gaat (direct of indirect) terug op een antiek Vergilius-handschrift met auteursportretten en openingsafbeeldingen aan het begin van de codex (het eerste herdersgedicht) en bij de boeken van de *Aeneis*, waaruit de 10^{e}-eeuwse illuminator een inhoudelijke selectie heeft gemaakt. De stijl en iconografie van het model is deels nog uit de citaten af te leiden. Dit model moet van een laat-antiek type zijn geweest, vergelijkbaar met de *Vergilius Romanus* van c.500, niet zozeer in stijl maar eerder in decoratiesysteem en motiefkeuze. De illustraties laten de transformatie van een antiek verhalend model naar een middeleeuwse decoratieve

---

model, vanaf fol. 37 een meester met een trefzekere figuurstijl: Aeneis-initialen; pentekeningen, ws ingekleurd door een andere hand. Courcelle 1984, 9-24, fig. 1-8; Courcelle 1939; Belting 1968, 137-43, afb. 163, 166-175; Boeckler 1939 (Eneide) 35; Mütherich 1982, 210 f.; Rome 1996, p. 55 (C. Villa).
[114]Zie: Belting afb. 163, 171, 166, 169; Courcelle fig. 5-8; J. Courcelle 1985, 405, fig. 4 (76^{v}).

stijlopvatting in diverse stadia zien. De radicale reductie van de verhalende scènes tot hun essentie levert samen met de vervorming van de figuren beelden op met een grote zeggingskracht. De expressieve figuren met hun grootse gebaren onderstrepen de dramatiek van de afgebeelde tekstpassages: Aeneas' verslag van zijn vlucht uit Troje, het tot liefde nodende gebaar van Dido. In feite wordt het proces van stilering en ornamentatie dat met de Romanus inzette, hier in sterkere mate voortgezet.

Tegernsee en Klosterneuburg (11e/12e eeuw): Aeneas als titelheld

Tekstillustratie door middel van figuratieve initialen wordt een belangrijk ordeningsprincipe in de middeleeuwse boekkunst. Bij de latere initiaaldecoratie worden de letters zelf meestal niet meer uit een gestileerde figuur gevormd, maar bewegen de figuren zich binnen het ornamentale, vaak uit rankwerk opgebouwde lettercorpus. De ontwikkeling van deze figuratieve rankeninitialen in de 11e/12e eeuw laat zich illustreren aan de hand van twee Vergilius-handschriften uit prestigieuze kloosterscholen in het Zuid-Duitse gebied, met interlineaire glossen en commentaar in de marge. Bovendien behoren deze handschriften tot de groep met neumen boven de emotionele Dido-passages. In beide codices opent de *Aeneis* met de titelheld in aanvalshouding binnen de A van *Arma virumque cano* (Ik zing over oorlog en een man ...), waarbij Aeneas is weergegeven als middeleeuwse strijder. Het uitzonderlijk grote handschrift uit het Beierse klooster Tegernsee (tweede kwart 11e eeuw) toont Aeneas als baardige krijger te voet, met getrokken zwaard en schild.[115] In deze periode schreef in ditzelfde klooster (rond 1050) een onbekende monnik naar model van het beroemde antieke epos de eerste middeleeuwse ridderroman, in verheven Latijnse verzen: over de avonturen van de jonge held *Ruodlieb*[116].

De Vergilius-codex uit het Oostenrijkse koorherenstift Klosterneuburg (eind 12e eeuw) opent op fol 1r bij de eerste *Ecloga* met een auteursportret. Aan het begin van de *Aeneis* (fol. 40r) verschijnt de held Aeneas als een eigentijdse jonge ridder te paard, die in volle wapenrusting de aanval inzet met zijn lans. De I-initiaal aan het begin van boek V (fol. 77v) heeft de vorm van een figuratieve pentekening die de beginverzen illustreert, over de hervatte zeereis na het vertrek uit Carthago.[117] De groot weergegeven aanvoerder Aeneas staat rechtop (met zijn lans) in zijn op de woeste golven dobberende schip, compleet met roeiriemen en een hulpeloze stuurman Palinurus. Beiden heffen hun gezicht en hand smekend ten hemel om de zware winterstormen te doen ophouden. Deze afbeelding lijkt een verkorte weergave van de openingsminiatuur van de *Aeneis* in de laat-antieke Romanus (boek I), met de zeestorm die de Trojanen in Carthago doet belanden. Mogelijk citeert deze verhalende illustratie, die niet in een rankeninitiaal is ondergebracht, een antiek model in moderne aankleding. Het gebruikte voorbeeld kan ook de openingsafbeelding van het epos zijn geweest, zoals in de Romanus, want het verhaal van Aeneas begint met de zeestorm voor de Carthago-episode, die weerspiegeld wordt in de winterstorm erna (boek I en V). De twee Aeneas-illustraties van de codex uit Klosterneuburg beelden samen de twee hoofdelementen van het heldendicht uit, zoals we zagen op de dubbel-afbeelding die het epos opent in de 10e-eeuwse Napolitanus: Aeneas' strijd te land en zijn omzwervingen op zee. Ook in de geleerde dichterkring waarin de Carmina Burana is ontstaan, moet men door zijn schoolopleiding zeer vertrouwd zijn geweest met de *Aeneis* van Vergilius, de bijbehorende inleidingen en commentaren, en de Dido uit de *Heroides* van Ovidius (getuige een citaat). De bijzondere belangstelling voor deze stof blijkt uit de opname van gedichten over Troje en Eneas, maar vooral uit de Didoliederen en de bijgevoegde miniatuur, die enkel met deze achtergrondkennis begrepen kunnen worden.

---

[115] München BSB Clm 18059, fol. 178v/179r: A in pentekening; 233 bladen van 41,5 x 29,5 cm: 3 werken; tekst in 2 kolommen, met talrijke glossen waaronder ook enige in het Oudhoogduits; cf. *Glanz und Ende* 1991, nr 22, p. 155, 157; Munk Olsen 1985, 2, 740-2, nr C.129; Klemm 2004, nr 105, afb. 211 f. Voor 12e-eeuws Beieren (Regensburg), vgl. de *Prüfeninger Bücherverzeichnis*, die een Vergilius-hs opvoert (eerste helft 12e eeuw); München BSB Clm 305.

[116] Zie onder: schaakspel.

[117] Klosterneuburg CCl 742: Vergilius-hs, 3 werken: 165 bladen van c.32 x 17,5 cm; Argumentum-gedichten: titelvers en 5 disticha; decoratie in Salzburgse initiaalstijl: palmetranken tegen een tweekleurig achtergrondveld (groen-blauw). Cf. Courcelle 1984,2: 27 f., fig. 10 f.; Munk Olsen 1985, 2, 723, nr C.72; *Sehnsucht nach der Antike*, tent.cat. Klosterneuburg-Wenen 1992, nr 62; Fingernagel 1992, 124, afb. 13 f. Aeneas te paard: vgl. de slotafb. van het hs uit Napels: Aeneas te paard brengt de gevallen Turnus de doodsteek toe met zijn lans.

Noord-Frankrijk tegen 1200: de verzamelde klassieken

De oplevende interesse in antieke literatuur en historie komt vooral in Frankrijk op diverse wijze tot uiting. Zo werden de werken van Vergilius met andere 'klassieken' gebundeld, bijvoorbeeld in een rijk geïllustreerde codex in Parijs met de *Thebais* van Statius (over Oedipus) en de *Pharsalia* van Lucanus (over de Romeinse burgeroorlog), nog gecompleteerd met de werken van Claudianus. De gehistorieerde initialen die de afzonderlijke boeken openen zijn luxueus uitgevoerd in goud en dekverfkleuren. Op grond van de stijl wordt het werk toegeschreven aan een atelier in Noord-Oost-Frankrijk en gedateerd tegen 1200. De opdrachtgever van deze luxe Latijnse verzamelcodex was waarschijnlijk een gecultiveerde hoge prelaat.[118]

De openingsinitiaal van de *Aeneis* presenteert de titelheld Aeneas als stichter van de stad Rome (fol. 19^{v}). In deze Franse beeldreeks treedt ook koningin Dido weer op, in twee hoofse scènes bij de boeken II en IV. De C van boek II (fol. 24^{r}) toont Dido in een paleiszaal aan een middeleeuws feestmaal, in gezelschap van haar gast Aeneas. Deze vertelt haar over de val van Troje, uitgebeeld in de initiaal van boek III met de scène van het houten paard (fol. 28^{v}). Boek IV wordt geïllustreerd door een tafereel uit het begin van de liefdesepisode (fol. 33^{r}): de verliefde vorstin bekent haar liefde voor Aeneas aan haar zuster Anna. De gezusters zitten samen op een bank voor hun vertrouwelijke gesprek, waarbij Dido een lege spreekband in de hand houdt. Hiermee eindigt het optreden van Dido in de beeldcyclus; de liefdesaffaire zelf en de tragische afloop blijven buiten beeld. Ook het vertrek van Aeneas uit Carthago wordt niet afgebeeld, want boek V opent als enige met een ornamentale initiaal. De tweede helft van het epos speelt zich in Italië af en staat in het teken van oorlog en de uiteindelijke overwinning. De beeldreeks lijkt voor dit handschrift ontwikkeld; de illustraties blijven dicht bij de tekst van Vergilius, waaruit bij voorkeur de beginscènes van elk boek zijn gekozen. Enkel de slotafbeelding toont het eindduel met Turnus, hier (naar de tekst) weergegeven als zwaardgevecht te voet. Er is sprake van enkele overeenkomsten in motiefkeuze met de laat-antieke Romanus (bewaard in St-Denis), maar alleen de scène met het Trojaanse paard volgt ook een antieke iconografie.[119] De overige taferelen zijn samengesteld uit algemene motieven, afkomstig uit het eigentijdse beeldrepertoire: vignetten voor een stad of burcht, een hoofs banket, conversatie op een bank, een riddergevecht. Deze *Aeneis*-illustratie laat geen relaties zien met latere uitbeeldingen van de stof.

De 'middeleeuwse' Eneas en de dood van Dido

De aanzetten tot een middeleeuwse beeldtraditie van Eneas en Dido bevinden zich niet in handschriften met de klassieke Latijnse tekst van Vergilius, maar in boeken met eigentijdse bewerkingen van dit antieke verhaal. Tot deze middeleeuwse versies van het Eneasverhaal behoren de Latijnse liederen en verzen van de Carmina Burana evenzeer als de volkstalige romans en historiën. De opkomende illustratie van dit literaire materiaal hangt samen met het veranderde publiek voor voor de verhalende stof uit de Oudheid. Niet langer bepaalden de behoeften van kloosterscholen en tekstgeleerden de vormgeving van de boekwerken, maar een meer hoofse en kunstminnende elite: naast de wereldlijk georiënteerde hoge geestelijkheid ook de groeiende groep van gecultiveerde adellijke leken. De hernieuwde interesse in de *inhoud* van het epos leidt tot de herleving van de narratieve uitbeelding

[118]Klassieken-verz: Parijs BnF lat.7936; NO-Frankrijk c.1190-1200, stijl: kring van 'Ingeborg Psalter' (Chantilly); in de marges instructies in Oudfrans, bestemd voor de twee illuminatoren; cyclus van 29 initiaal-scènes: 4 bij de *Eclogen* en 10 bij de *Aeneis* van Vergilius, 9 bij de *Thebais*, 6 bij de *Pharsalia*. De 12 boeken van de *Aeneis* (fol. 19-80): 10 verhalende ill., niet boek V (ornamentaal) en XI (uitgesneden). Rome 1996, 87-98: 87 f.; Courcelle 1984,2: 29-33, fig. 12-21.

[119]Motiefkeuze als VR: het banket, het Trojaanse paard, de neerdalende Iris (IX) en het beraad der goden (X). Troje-iconografie als VV: het houten paard (vol soldaten) voor het brandende Troje; het afgebeelde moment komt overeen met pict.14 in de Vaticanus (destijds ook in Frankrijk). Deze ill. is de vroegst bekende middeleeuwse weergave van de list met het houten paard, de sleutelscène van de Trojaanse oorlog; zie bv. het oudste geïllustreerde hs van de *Roman de Troie* van Benoît de Ste.Maure, Oost-Frankrijk (Bourgondië/Lotharingen) 1264; Parijs BnF fr.1610, fol. 156: een scène vergelijkbaar met die in de antieke Romanus; zie Buchthal 1971, pl. 1d.

daarvan. In deze nieuw gevormde middeleeuwse beeldtraditie speelt Dido weer een hoofdrol, als de tragische heldin van de Carthaagse liefdesepisode.

De Franse roman d'Eneas

De gefortuneerde geestelijke opdrachtgever van de Parijse 'klassieken'-verzameling was door zijn geleerde opleiding in staat de *matière de Rome* in de oorspronkelijke taal te lezen. Het waren ook geschoolde clerici die in dienst van wereldlijke hoven deze Latijnse epen bewerkten tot ridderromans in de volkstaal, tot lering en vermaak van een select hoofs publiek. Zo ontstonden na het midden van de 12e eeuw een drietal Oudfranse *romans d'antiquité*: *Thèbes, Eneas, Troie*. De rond 1150 door een anonieme Normandische auteur geschreven Theberoman is een bewerking van de *Thebais* van Statius in de geest van een *chanson de geste* met Oedipus als held. Tegen 1160 nam een eveneens anonieme dichter de verhaalstof van de *Aeneis* tot uitgangspunt voor zijn *roman d'Eneas*. Het ontstaan van de Eneasroman wordt in verband gebracht met de dynastieke en literaire interesses aan het Anglo-Normandische hof van koning Henry II Plantagenêt (1154-89). Aan dit hof schreef rond 1165 de kroniekschrijver Benoît de Sainte-Maure, in opdracht van koningin Eleonora, de *Roman de Troie*, gebaseerd op de 'ooggetuigenverslagen' van Dares de Phrygiër en Dictys van Kreta.[120]

De *roman d'Eneas* is geen Franse vertaling van de Latijnse *Aeneis*, maar een poging om een klassiek verhaal eigentijds te maken. Het resultaat is een hoofse ridderroman, in 10.156 rijmende verzen, rond de thema's *militia* en *amor*. De bewerker volgt de verhaallijn, maar werkt het antieke epos om tot een liefdesroman door selectie en weglating, maar vooral door uitbreiding van de liefdesthematiek met gebruikmaking van Ovidius' 'theorie' over de effecten van de liefde op het menselijk gevoel en gedrag. De Dido-episode wordt uitgebreid tot 1100 verzen, waarbij het fatale einde wordt afgezwakt; de heldin vergeeft Eneas in haar laatste woorden en sterft met zijn naam op haar lippen (v.2065 f.). Voor de held Eneas, voorgesteld als een jeugdige minnaar en nog landloze ridder, wordt bovendien een tweede gelukkige liefdesepisode met de koningsdochter Lavinia (*Lavinie*) aan het verhaal toegevoegd. Het klassieke verhaal eindigt met het duel tussen Aeneas en Turnus om haar hand en daarmee om de heerschappij over Latium. Deze politieke verbintenis, die bij Vergilius enkel in het vooruitzicht wordt gesteld, is voor de Franse bewerker aanleiding tot een compleet nieuwe liefdesepisode van 1700 verzen naar model van Ovidius. De twee liefdesverhalen, die samen bijna eenderde van de roman uitmaken, worden op verschillende niveau's gecontrasteerd: de gedoemde liefde van koningin Dido die in de Carthaagse winter eindigt (v.1573 f.) tegenover de gezegende liefde van prinses Lavinie die in de Italiaanse zomer opbloeit (v.7346). Met zijn liefde voor de erfdochter Lavinie vervult Eneas zijn missie en verwerft hij het beloofde land voor zijn nageslacht.

De verhaalstof van Vergilius is in het eerste deel van de Eneasroman gedeeltelijk herordend naar de chronologie der gebeurtenissen. Het werk opent met Eneas die het brandende Troje verlaat op aanraden van zijn moeder Venus, die hem Italië toewijst als doel van zijn zeereis (naar het verslag door Aeneas in *Aeneis* II). De Franse dichter keert dan terug naar boek I, de zeestorm en de landing in Carthago. Daar verhaalt Eneas aan koningin Dido zijn avonturen (v.859-1196), ingekort tot de val van Troje, een terugverwijzing naar zijn vlucht en vier verzen over de dood van zijn vader Anchises. Daarna verlopen de verhaallijnen grotendeels parallel. De toevoeging van de liefdesepisode met Lavinie aan het slot verandert de balans van het werk geheel. Na de Dido-episode (boek IV) is boek V ingekort van 871 tot 116 verzen, terwijl boek XI is uitgebreid van 952 tot 2725 verzen. Het ingrijpen van de Olympische goden wordt zoveel mogelijk teruggebracht naar het menselijke plan.[121]

De invloed van de *roman d'Eneas* (c.1155-60) laat zich al direct in de tweede helft van de 12e eeuw gelden, maar de negen overgeleverde handschriften dateren pas uit de 13e en 14e eeuw, met respectievelijk zes en drie exemplaren. Slechts in twee daarvan verschijnt de Eneasroman zelfstandig; in de overige vormt het verhaal onderdeel van een 'historische' romanreeks: *Thèbes, Troie, Eneas, Brut*, in een wisselende samenstelling.[122] Het vroegst bekende geïllustreerde exemplaar van de Franse

[120]Zie: E. Köhler, in: Krauss 1981, 244-7.

[121]Zie: *Lectures medievales de Virgile* 1985: Marchello-Nizia 1985 (Énéide à Eneas), 251-3, 264-6; Monfrin 1985 (transl. Vern.),192-7; Faral 1967 (1913) 117-39, 154-7; Shirt (Eneas) 1982: toont aan dat dood van Dido in de Eneas in een heel ander perspectief wordt geplaatst dan in de Aeneis.

[122]In de *Roman de Brut* wordt het Engelse koningshuis zowel een waardige antieke afstamming van een nakomeling van Eneas (Brutus) verschaft als een politieke aansluiting op de Keltische traditie van de Artuslegende.

roman d'Eneas stamt uit de tweede helft van de 13e eeuw, maar moet op eerdere Franse voorbeelden teruggaan.[123]

De *Eneide* van Heinric van Veldeke:
Een boek om *ze lesene und ze schouwen*

Kort na het verschijnen van de Franse Eneasroman (c.1160) begon de Limburgse dichter Heinric van Veldeke aan een vrije en omvangrijkere bewerking daarvan in het Duits (in 13.528 verzen). Zijn versie van het Romeinse epos kwam tot stand tussen 1170 en 1185, met een onderbreking van 9 jaar. Volgens de epiloog werd het manuscript in 1174 in Kleef gestolen bij het huwelijk van gravin Margaretha met landgraaf Ludwig van Thüringen, nadat de dichter zijn tekst had uitgeleend aan de bruid 'om te lezen en te bekijken' (*ze lesene und ze schouwen*). Na de teruggave in 1183 werd het werk voltooid aan het hof van Thüringen, in opdracht van paltsgraaf Herman.[124] Veldekes epos staat bekend onder de naam *Eneide* (rijmend op *warheide*), de titel waarmee de auteur zijn antieke model aanduidt: *div buch heizent Eneide, div Virgilius da von schreip* (v.13510 f.). In tegenstelling tot de Franse dichter noemt Veldeke aan het slot Vergilius als bron, om de historiciteit van het verhaal te benadrukken: de Trojaanse oorsprong van de Romeinse heerschappij, die voortleefde in het eigentijdse keizerschap der Staufen, met Frederik Barbarossa als een nieuwe Aeneas.[125]
Een boek om *ze lesene und ze schouwen* blijkt Veldekes *Eneide* bij uitstek in het oudst bewaarde handschrift (nu in Berlijn), een beeldcodex die in de vroege 13e eeuw in Beieren werd vervaardigd.[126] Op grond van de miniatuurstijl wordt het handschrift toegeschreven aan de kunstkring van Regensburg rond 1230.[127] De illustraties werden vermoedelijk uitgevoerd door een lekenschilder die vertrouwd was met profane thema's, hoofse omgangsvormen, eigentijdse wapenvoering en heraldiek. Waarschijnlijk bestonden in de stad Regensburg al vroeg gespecialiseerde beroepsscriptoria, waar ook kunstenaars werkzaam waren. De illustrator van de *Eneide*, opgeleid in de pentekentechniek van de regio Regensburg, laat een geheel eigen 'profane' stijl zien, die zich even moeilijk met het werk uit de kloosterscriptoria laat vergelijken als de eerdere epische illustraties bij het Duitse *Rolandslied*,

---

De Brutusroman of *Geste des Bretons* is een vertaling van de *Historia Regum Britanniae* van Geoffrey van Monmouth (c.1135), die de dichter Wace rond 1155 in opdracht van het Anglo-Normandische koningshuis maakte. Cf. Monfrin 1985, 196 f.; E. Köhler, in: Krauss 1981, 247.

[123]Zie onder. Overlevering: Monfrin 1985, 196 f.

[124]Het onvoltooide manuscript was ontvreemd door graaf Heinrich, een jongere broer van de bruidegom. In 1183 werd de dichter door een andere broer, paltsgraaf Herman, aan het hof van Thüringen ontboden om het werk af te maken. Dit gebeurde vermoedelijk nog voor de scheiding van het in 1174 gehuwde paar (1186), maar in ieder geval voor 1190 toen Ludwig III stierf en zijn broer Herman hem opvolgde als landgraaf. De romantekst belandde al vroeg in Beieren, ws via Hermans tweede echtgenote Sophia, dochter van de Beierse hertog Otto van Wittelsbach.

[125]Zie: van Oostrom 2006, 141-50: 147-9; Bumke 1986, 124, 655 f.; Hogenelst/van Oostrom 1995, 85.

[126]Berlijn SB Mgf 282; 74 bl. van 25 x 17,5 cm; 5 katernen van 7 of 9 dubbelbladen (4 tekstbl. afgewisseld met 3 of 5 beeldbl.), slotkatern verloren; beeldcyclus: 71 beeldblz. met 136 ill. (verloren: 6 blz. in bestand, 16 blz. aan slot); tekst: op de eerste twee blz. in twee kolommen doorlopend geschreven, daarna in een systeem van drie kolommen met steeds een vers per regel (nieuwe opmaak: Franse invloed); 46 à 47 regels p.p.; romantekst (boekschrift) en beeldteksten (gebruiksschrift) in Beiers dialect. Boeckler 1939; Fingernagel 1992; Fromm 1992 (ed. *Veldeke, Eneasroman*); Diemer, 1992-1 en 1992-2; H. Frühmorgen-Voss 1975-2, 3 ff., 67; Mütherich 1982, 206 f.; Courcelle 1984,2: 35-66, fig. 22-156; Bumke 1986, 740 f. Zie: E.J. Beer, in: Regensburg 1987, 69 ff., afb. 1, nr 55: omgeving Regensburg, rond/na 1230 (voorheen: c.1210-20: A. Boeckler); schrift: Schneider 1987, 98 f.: c.1220-30.

[127]Boeckler 1939, 26-31; Beer 1987: in Regensburg 1987, nr 55, vgl. nr 47: Marialeven in Duitse verzen, van priester Wernher (1172): *Driu liet von der Maget* (Krakau: Berlijn Mgo 109), Regensburg of omgeving c.1220, in tekst: omlijste pentekeningen tegen gekleurde grond, met spreukbanden; vgl. bewogen figuurstijl en schrift; cf. Schneider 1987, 96 en 98 f. Vgl. Schmidt 1987, 506; Diemer 1992-2: passend in stijlontwikkeling in en om Regensburg c.1220-40: opzet en techniek vgl. Marialegenden in *Matutinale* uit Scheyern (Wittelsbach-huisklooster; Kroos: c.1220-35, Klemm: c.1215-30), monumentale kunstwerken in stad zelf als stijlmodel: Annunciatie van 'Boom van Jesse'-venster uit romaanse Dom (c.1220-30) en muurschilderingen in St-Ulrichkerk (hertoghof, c.1240): legenden (Nicolaas, Andreas).

eveneens een historisch heldendicht als spiegel voor de eigen tijd (Regensburg c.1170).[128] Misschien diende het prachthandschrift als geschenk voor een jonge ridder of als huwelijksgave voor een adellijke dame, gezien het grote aandeel van de *minne*, bekroond door de bruiloft van Eneas en Lavinia (*Lavine*) aan het verloren slot. De verhaaltekst wordt - zonder dit slotkatern - nog begeleid door een parallelle beeldreeks van maar liefst 136 scènes. De Berlijnse Veldeke-codex is het enige middeleeuwse Eneas-handschrift dat in zijn illustratiedichtheid de antieke Vergilius Vaticanus naar de kroon steekt, maar in een heel andere opzet: met afwisselend tekst- en beeldbladen in plaats van in de tekst uitgespaarde illustraties.[129] De Eneidecodex, van ongeveer hetzelfde (kleinfolio?) formaat als de Carmina Burana, bevat in zijn huidige omvang 71 beeldpagina's (35 bladen en fol. 1^{r}), meestal opgedeeld in twee scènes boven elkaar, die elk corresponderen met een tekstpagina. De miniatuurbladen vormen bij elkaar een zelfstandige beeldroman, voorzien van zwierige tekstbanden met uitspraken van de hoofdrolspelers in versvorm. De illustratie kwam in nauwe samenhang met de tekst tot stand, mogelijk onder regie van een geleerde coördinator die ook de verstituli voor de spreukbanden samenstelde.[130] Deze tituli vormen een integraal deel van de compositie, soms als decoratief element, soms als expressiemiddel, bijvoorbeeld bij de emotionele uitingen van Dido.
De miniaturen zijn uitgevoerd in de pentekentechniek die typerend is voor de school van Regensburg (en ook Salzburg): met bruine en rode inkt getekende figuren die afsteken tegen tweekleurige achtergrondpanelen, omgeven door een gekleurde lijst. De kleding is met rood getekend, waarbij de gewaadplooien extra met kleur zijn aangezet. De expressieve pentekenstijl kenmerkt zich door energieke figuren in vloeiend bewogen gewaden, met grote hoofden, flexibele handen en opvallend kleine voetjes. De situering en aankleding is middeleeuws van karakter, waarbij 'ouderwetse' dameskleding met lange sleepmouwen afwisselt met zeer moderne helmtypen. Eneas echter draagt als aanvoerder over zijn kleding een sjerp-achtige omslagdoek (afgeleid van de *chlaina*), die de titelheld een 'antiek' aura verleent.

Het beeldverhaal van Dido: Owi iamer und ach
De codex opent met een paginavullende frontispice-afbeelding die de beginverzen illustreert: het Griekse kamp voor de muren van Troje. Hierna voltrekt het Troje-drama zich (met het houten paard en de vlucht) en begint de omzwerving van Eneas op zee. Na deze Trojaanse opening van 4 pagina's (met 6 scènes) volgt in 14 bladzijden de Carthaagse liefdesepisode met koningin Dido, ingekaderd tussen twee bootscènes van de zeereis. Na de strijdtaferelen in Latium beslaat de liefdesepisode met Lavine nu 9 pagina's. Geheel volgens de 'minneleer' van Ovidius worden beiden al bij de eerste aanblik hevig verliefd. Het slot van het verhaal ontbreekt, met Eneas' tweekamp tegen zijn rivaal Turnus en zijn huwelijk met Lavine.
De liefdeshandeling in Carthago kent drie fasen: Dido's verliefdheid, de liefdesverbintenis tijdens de jacht en Dido's zelfmoord na het vertrek van Eneas. De Dido-episode begint op fol. 4^{v} met de landing in Carthago, waarna Eneas gezanten naar koningin Dido zendt om haar zijn diensten aan te bieden. Wanneer de boden terugkeren treffen zij Eneas aan bij het in hoofse kringen zo geliefde schaakspel (fol. 6^{r}).[131] Dit is een eigen toevoeging van de illustrator, want in de tekst (v.594-640) komt Eneas hen tegemoet. De boden brengen hem als bericht van Dido dat zij hem niet alleen haar wederdienst aanbiedt maar ook 'alle minne': *Dido diu chuniginne. enbiutet iu ir dienist und alle minne*.[132]
De plechtige ontvangst van Eneas en zijn gezelschap door Dido volgt de regels van het hofceremonieel (v.731 ff.; fol. 9^{r}). Daarbij draagt de koningin een kroon en een dichtgetrokken mantel die haar hele

[128]Heidelberg Cpg 112; werk: Duitse versvertaling van Franse *Chanson de Roland* door Pfaffe Konrad (*phaffe Chunrat*), i.o.v. hertog Hendrik de Leeuw en Mathilde Plantagenet (Frans modelhs: eerst Latijnse vertaling en dan Duitse verzen): hofkanselarij Regensburg, na 1167; in tekst: ongeraamde penteken-ill., vnl. dialoog- en strijdscènes; dit hs plus nog 2 hss (verbrand en onvolt.) gaan ws terug op het geill. dedicatie-exemplaar. Zie: Regensburg 1987, nr 54 (E.J. Beer); *Staufer* 1977, nr 366 (Rolandslied) en 369 (Eneide): W. Irtenkauf; Bumke 1986, 115 f.
[129]Vgl. de Davidcyclus in het Bambergse *Psalmencommentaar* van Petrus Lombardus (c.1180), ws door een lekenkunstenaar (uit Regensburg?): David als held van hoofse ridderroman (4 bl. met 3 registers): Bamberg SB Bibl.59; Braunschweig 1995/1,259 (nr D 69) en 2,228 (afb. 122); *Staufer* 1977, nr 735.
[130]Zie: Diemer 1992-2, 23-6.
[131]Zie onder: schaak.
[132]Citaten naar de spreukbanden op de afbeeldingen, indien niet anders aangegeven.

lichaam omhult en waaronder de zoom van haar gewaad breed uitwaaiert.[133] Het feestmaal bij Dido (v.880 ff.; fol. 9^{v}) laat de hoofse tafelmanieren zien, waarna de gastvrouw zich met haar gast terugtrekt op een zitbank om hem naar zijn belevenissen te vragen. Getroffen door 'minnepijn' om Eneas brengt Dido een slapeloze nacht door, terwijl ze klaagt: *Owi. welich rat wirt min. daz ih mit minnen sus bechumbert bin* (v.1385 ff.; fol. 11^{r}).[134] De volgende ochtend neemt de radeloze Dido haar zuster Anna in vertrouwen en bekent haar dat zij sterft van verliefdheid: *Rat swester schult ir mir geben. ih muz von minne verwandeln min leben*.

Het kortstondige liefdesgeluk tussen Dido en Eneas is in vier taferelen op twee pagina's samengevat. Eerst zien we hoe zij samen uit rijden gaan voor de jachtpartij in het bos (v.1678 ff.; fol. 11^{v}), daarna hun vrijage tijdens het onweer, waarbij Veldeke de antieke grot heeft vervangen door een breed vertakte boom. Onder het rijden pakt Eneas, gezeten op een vurige hengst, al met een schalkse blik de teugel van Dido's paard (een merrie), waarop zij ook haar jachthondje meevoert (als minneteken). Onder het bladerdak van de boom (een linde?) schuilen links het liefdespaar en rechts hun vastgebonden paarden. Eneas deelt zijn warme mantel en zijn passie met de verliefde koningin. Op deze dubbelafbeelding vinden we de klassieke combinatie van jacht en liefde in middeleeuwse gedaante terug. Jagende liefdesparen behoren tot de favoriete thema's van de hoofse minnezang en decoratie, maar niet in associatie met het Didoverhaal.[135] Het vervolg op de liefdesscène tijdens de jacht is het huwelijk van Dido met Eneas (fol. 13^{r}; v.1910-18), waaraan een dubbelafbeelding is gewijd hoewel Veldekes tekst hierover kort is: *end macde grôte brûtlocht.* Boven is het bruiloftsmaal weergegeven als een variant op het eerdere banket, onder wordt de huwelijksnacht van Eneas en Dido verbeeld als een huiselijke herhaling van de liefdesscène in het bos.[136] Aan het liefdesgeluk komt abrupt een einde door het goddelijk bevel aan Eneas om Carthago te verlaten en terstond zijn missie te vervolgen (fol. 13^{v}; v.1958-74). In een dubbelscène zien we deze wending in het verhaal: boven brengt Mercurius vanuit een wolk het bevel tot vertrek over aan Eneas (*Var hinne...*), die het onder weer doorgeeft aan zijn Trojanen.

Na dit korte maar beslissende verhaalmoment voltrekt de afloop van het drama, de ondergang van de verlaten Dido, zich in 10 scènes, die een beeldvertaling vormen van in totaal 500 verzen (v.2001-2508) die voor een groot deel bestaan uit emotioneel geladen directe rede. In deze beeldreeks gaat alle aandacht naar de reactie van de gekwelde Dido en haar gemoedsstemmingen die onafwendbaar naar het trieste einde voeren. Op fol. 15^{r} zien we boven hoe de Trojanen hun vloot heimelijk laden voor vertrek (v.1976-9), als spiegelbeeld van de scène met hun aankomst en het ontladen van de schepen. Onder zijn we getuige van de ontzetting van de tronende koningin Dido, wanneer ze van een toegesnelde boodschapper het nieuws over Eneas' vluchtplannen verneemt (v.2001-5): *Frowe ih bin worden inne. daz eneas wil von hinne*. Het afscheidsgesprek speelt zich hier niet af bij de paleispoort maar op een zitbank en is verdeeld over twee scènes (fol. 15^{v}; v.2013-2230). Eerst roept Dido Eneas ter verantwoording in een heftige woordenwisseling. De gekrenkte Dido beschuldigt Eneas van eerloos gedrag als hij haar 'in jammer en pijn achterlaat': *lat ir mich in iamer und in sere*. Eneas reageert vastberaden en afhoudend, verdedigt zich met het argument van het goddelijk bevel tot vertrek: hem treft geen blaam. Dan slaat Dido's woede plots om in droefheid en zij smeekt haar geliefde te blijven, terwijl deze haar poogt te kalmeren. Dido's begeleidster (Anna?) heeft zich uit de emotionele scène teruggetrokken.

Fol. 17 bevat aan weerszijden bovenaan de twee meest pregnante Didoscènes, die zeker aan de beeldtraditie zijn ontleend en zullen uitgroeien tot de sleutelscènes van het hele verhaal: het vertrek van Eneas als oorzaak van Dido's wanhoop en haar zelfmoord met zijn zwaard.[137] De eerste scène toont Dido's razernij bij het vertrek van Eneas (fol. 17ra), op een 'antieke wijze' die de illustratie van de Vergilius Vaticanus (fol. 39^{v}) in herinnering roept (afb. 29). Het gegeven dat Dido getuige is van het daadwerkelijke vertrek van Eneas stamt dan ook uit de tekst van Vergilius (IV 586 ff.). Het werd ook overgenomen in de Franse *roman d'Eneas* (v.1875 ff.), maar in Veldekes versie komt dit

[133]Cf. Boeckler 1939, 22: citeert de hoofse gedragsregels uit de *Welsche Gast* van Thomasin van Zerclaere (1215/16).

[134]Vgl. de slapeloze nacht van Lavine op fol. 69^{r} en die van Eneas op fol. 73^{r}. Cf. Boeckler 1939, 19, 24.

[135]Cf. Boeckler 1939, 23; Scherer 1963, 198.

[136]Vgl. Venus en Mars als verstrengeld paar op bed, betrapt door Vulcanus (fol. 39^{r}; v.5620-60).

[137]Zie onder.

dramatische moment in het geheel niet voor (v.2231 ff.).[138] Op de antieke miniatuur bevindt de razende Dido zich in een uitkijktoren van het paleis en is het schip van Aeneas al op volle zee. De Eneide-tekenaar heeft het overgeleverde beeldmotief aangepast en het scheidende paar dichter bijeen gebracht in een directe confrontatie, alsof Dido van haar hoge post is afgedaald en haar minnaar nog vergeefs achterna snelt. Zo vallen op deze miniatuur het moment van vertrek en razernij samen: Eneas stapt haastig als laatste aan boord van het schip, terwijl Dido als een razende komt aanstormen uit de paleispoort, met wapperende haren en opengetrokken kleed, vanaf de muren verbijsterd nagestaard door haar gevolg. Terwijl Eneas naar haar omkijkt, schreeuwt zij haar minnaar toe: *Owi iamer und ach. daz ih dich ungetriwen man ie gesach*. Voor deze variatie op het afscheidsthema moet de illustrator zich hebben laten inspireren door het antieke beeldmodel, vermoedelijk via een Franse bewerking daarvan.
De afbeelding eronder contrasteert de toestand van de beide zusters. De fiere en geheel omhulde Anna wordt toegesproken door een treurende Dido die in haar ontreddering alle decorum heeft laten varen: haar lange haren hangen los en haar wijde gewaden vallen open, zodat haar lichaamsvormen worden onthuld. Zij heeft inmiddels haar besluit genomen om te sterven en stuurt Anna weg om een tovenares (*wissaginne*) te gaan halen, die haar liefdestreurnis kan wegnemen: *daz si mir beneme min riwige minne*.
Dan heft Dido in de tekst een minneklacht aan die eindigt met: *Sus enwil ich niht langer leben*. Na het besluit volgt de daad (v.2320-2508), die zich in drie scènes voltrekt binnen eenzelfde setting: Dido's kamer waarvan zij de deur heeft vergrendeld (afb. 30). De situering in een paleisinterieur doet denken aan de beeldsequentie in de Vaticaanse Vergilius, maar de uitvoering van de zelfmoord is verschillend. Hier heeft Dido in een hoek het vuur al ontstoken om Eneas' geschenken en andere tastbare herinneringen aan hem te verbranden: zijn ring, jachthoorn en het beddegoed. Daarna werpt ze zich met een uiterst wervelende sprong eerst in het zwaard van Eneas en stort zich vervolgens met zwaard en al in het brandende vuur waarnaar zij haar handen uitstrekt. Het enorme zwaard dat haar bovenlichaam doorboort rust met zijn knop op de grond en fungeert als draaipunt voor haar duizelingwekkende combinatie van 'salto mortale' en duikvlucht. Haar uitwaaierende kleding en haren accentueren de wentelende valbeweging en haar laatste woorden stijgen vanaf haar gepijnigde gelaat op tegen het paleisdak: *Owi iamerliche not. durch eneasen lid ih disen tot* (fol. 17^{v}).[139] Op de afbeelding eronder keert Anna terug met de *wissaginne* die haar door een venster boven de gesloten deur op haar zuster in doodsnood wijst. Anna reageert ontzet op de aanblik van de krachteloos in het vuur gevallen Dido die, al doorstoken met het zwaard, nu ook ten prooi is aan de oplaaiende vlammen. Haar ogen zijn geloken en zij is stervende. Dido's dood en begrafenis, met Anna's rouwbeklag, vormen het slot van de episode (fol. 19^{r}). Boven zien we hoe een bediende de deur openbreekt, Anna de kamer binnenstormt en de tovenares terugdeinst in de deuropening. Anna buigt zich over het brandende lichaam van haar overleden zuster en spreekt schuldbewust de rouwklacht: *Nu muz ih wol von schulden chlagen. daz ir iuh so von minne habt erslagen.* Een gedragen en plechtige scène besluit de Dido-tragedie: de ceremonie van de graflegging. Dido's as wordt in een gouden kist bijgezet in een sfeer van verstilde droefenis. Anna treurt en raakt met haar hand de kist aan voordat twee bedienden deze in de stenen sarcofaag laten zakken.[140]

De beeldcyclus: motieven uit meerdere bronnen
Het nauwe samenspel van tekst en illustratie maakt het onwaarschijnlijk dat voor dit handschrift een complete beeldreeks van elders gekopiëerd werd. De kunstenaar heeft voor het samenstellen van zijn uitvoerige beeldcyclus bij het Eneasverhaal gebruik gemaakt van meerdere beeldbronnen.[141] In de

[138]Zie: Fingernagel 1992, 125 f.; Boeckler 1939, 20, pl. 21; Mütherich 1982, 207; cf. Courcelle 1984, pl. 50 f. Voor Dido's wanhoop, vgl. de weeklagende moeders van Betlehem in het Marialeven-hs (*Driu liet von der maget* van priester Wernher), Regensburg of regio c.1220 (Krakau, vm Berlijn SB); miniatuur in bewogen pentekenstijl, met repertoire aan wanhoopsgebaren: o.a. haren losgooien, handen wringen, borst ontbloten, hoofd in handen; Hautmann 1937, 659, vgl. 657.
[139]Boeckler 1939, 21, pl. 22; Courcelle 1984, pl. 52 f.; Scherer 1963, pl. 175; Evans 1969, pl. 57; Beer 1987, 70, afb. 1; Diemer 1992-2, 22 f., afb. 7; Hogenelst/Oostrom 1995, 86, met kleurafb.; Walworth 2000, 74 f., pl. 6.
[140]Boeckler 1939, pl. 23; Courcelle pl. 54 f.
[141]Cf. Boeckler 1939, 34-42; Fingernagel 1992, 125-7; Diemer 1992-2, 21.

meeste gevallen heeft hij bestaande beeldformules aangepast aan de inhoud van de tekst. Voor een groot deel betreft het standaardscènes uit het beginnende repertoire van de ridderlijk-hoofse romanillustratie, zoals strijd, jacht, banket en minnegesprek. Deels zijn ook motieven uit de verhalende religieuze iconografie omgevormd voor de nieuwe profane thematiek: een droomverschijning, intocht, dodenklacht en graflegging. De *Eneide*-illustrator bediende zich van het beeldmateriaal van zijn eigen tijd om het tot een hoofse ridderroman bewerkte klassieke verhaal in beeld te brengen. Zijn werkwijze laat zich vergelijken met die van de Franse illuminator van de Latijnse antiekenverzameling van c.1200, die in zijn gehistorieerde *Aeneis*-initialen twee eigentijdse hoofse scènes opnam voor de Dido-episode (banket met Aeneas en gesprek met Anna), maar ook het Trojaanse paard naar antiek model. Zelfs in de nieuwe aanzet tot illustratie van het Romeinse epos in het Veldeke-handschrift zijn nog sporen van de antieke iconografie aan te treffen, die de Beierse kunstenaar vermoedelijk via modellen uit Frankrijk kreeg aangereikt. Het gaat daarbij om cruciale scènes uit de Aeneasstof, zoals het Trojeverhaal maar ook de zeevaartscènes met de (nu naamloze) stuurman die in de spaarzame middeleeuwse Vergilius-illustraties herhaaldelijk opduiken. Tot deze cruciale scènes behoren ook de hoofdmomenten uit de Dido-episode: het liefdesgeluk tijdens de jachtpartij, het vertrek van Aeneas en Dido's zelfmoord daarna. De combinatie van Dido's razernij met Eneas' vertrek gaat terug op de beeldcyclus van de antieke Vaticanus, waarschijnlijk via Franse kopieën. Vooral de weergave van de razende Dido verraadt nog de herkomst van deze scène uit de antieke beeldtraditie. Ook de locatie van haar zelfmoord, een paleiszaal met links een deur, herinnert aan de Vaticanus, maar Dido's laatste daad voltrekt zich hier op middeleeuwse wijze. De zelfmoord met zwaard en vuur gaat terug op de Franse romanversie en keert in een andere variant terug op de Didominiatuur van de Carmina Burana, waar ook Dido's wanhoop bij het vertrek van de schepen anders is uitgewerkt.

Veldekes Eneide en de Carmina Burana

De twee vroegste middeleeuwse uitbeeldingen van Dido's tragische dood stammen uit dezelfde periode (c.1230) - misschien is de Veldeke-codex wat ouder - en uit naburige Zuid-Duitse kunstregio's (Regensburg en Salzburg), met een verwante pentekentechniek en eenzelfde tweedeling voor verhalende afbeeldingen. Toch laten de beide beeldversies zich moeilijk vergelijken, door hun zeer verschillende figuurstijl en geheel andere illustratieprincipe: een doorlopend beeldverhaal en een compilatie van scènes uit het slot van de Dido-episode. Wat de Veldeke-illustrator vertelt in een reeks van ongeveer acht verhalende scènes, vat de *Buranus*-schilder in één voorstelling samen rond het centrale motief van Dido's zelfmoord. De opeenvolgende gebeurtenissen zijn geënsceneerd in één decor (de stad Carthago) rond twee locaties: boven het paleis van Dido en onder het schip van Eneas in de haven. De compositie in twee beeldregisters maakt aanschouwelijk dat de jammerende Dido vanaf de top van de burcht daadwerkelijk uitkijkt over de schepen beneden en dat de wegzeilende Eneas vanaf het achterdek van zijn schip getuige is van Dido's zelfmoord vanaf de paleismuur boven. De miniatuur geeft een samenvattend beeld van het tragische liefdesverhaal van Dido als 'achtergrond' voor de klaagliederen die haar lot bezingen.

In de expressieve *Eneide*-illustraties worden vooral bij de thema's liefde en sterven de gekwelde gevoelens breed uitgemeten. Beide thema's komen samen in de scène van Dido's zelfmoord, die dan ook het dramatisch hoogtepunt van de cyclus vormt. Dit heftige pathos is in de Dido-miniatuur van Carmina Burana niet terug te vinden, hoewel de emotionele liedteksten daar juist meer aanleiding toe geven dan de verhalende Veldeke-tekst. Met een enkel gebaar, door haar hand op haar hart te leggen, geeft Dido in de CB-miniatuur uiting aan haar verdriet bij het afscheid van Aeneas. Tijdens haar klaagzang bij het ontwaren van zijn vertrek lijkt zij eerder ontzet dan razend. Zelfs tijdens haar dodelijke val in het vuur, waarbij ze met een sierlijke polsbeweging haar borst doorboort, lijken haar gezicht en handgebaar eerder schrik dan pijn of doodsverlangen uit te drukken. Dit verschil in expressiviteit is een kwestie van persoonlijke stijl, maar ook van formaat. De handelende personen lijken in de CB-miniatuur ondergeschikt aan het groots opgezette decor waarin zij optreden. De friesvormige beeldvlakken in de CB-miniatuur zijn ongeveer even breed als die van de Eneide, maar slechts half zo hoog en de kleinschalige figuren meten minder dan de helft van de robuuste Eneide-figuren die het beeldvlak domineren, waarbinnen hun omgeving slechts schematisch is aangeduid.[142]

[142]Cf. Boeckler 1939, 21, 36 n.51; Diemer 1987-1, 1292 f. en 1987-2, 63-6, afb. 4, 18.

Ook in de motiefkeuze en iconografie lopen beide uitwerkingen van het thema uiteen. Het afscheidsgesprek bij de poort en de interventie van Anna in de Carmina Burana gaan terug op Vergilius en komen in de Veldeke-illustraties niet voor. De wanhopige Dido bevindt zich evenals in de antieke Vaticanus in een uitkijktoren, maar nu in gezelschap van Anna en een dienares. De weergave van de zelfmoord komt overeen in de combinatie van het zich doorsteken met Eneas' zwaard en een val in het al brandende vuur, maar de locatie verschilt. In de Eneide speelt de scène zich evenals in de Eneasroman in een interieur af, wellicht naar model van de antieke Vaticanus-illustratie, die zich in Frankrijk (Tours?) bevond,. in de Carmina Burana echter (naar Aeneis IV 494) buiten in de paleishof. Terwijl Veldekes Dido zich in haar kamer met een dynamische sprong in het zwaard en vuur stort, werpt de Buraanse Dido zich vanaf de muur in de vlammende brandstapel op de binnenplaats. De dramatische val in het al ontstoken vuur wijkt af van het verhaal van Vergilius en stemt overeen met de tekst van de Franse en Duitse Eneasroman, maar de val van de muur wijkt van beide tradities af. Deze overeenkomsten, verschillen en varianten wijzen erop dat er rond 1230 al sprake was van een bredere beeldtraditie van de Eneasstof en de Dido-episode, waaruit de beide kunstenaars onafhankelijk van elkaar hebben geput.[143] Deze beeldtraditie lijkt te zijn ontwikkeld in Frankrijk, in samenhang met de illustratie van de *roman d'Eneas*, deels met gebruik van de daar nog aanwezige antieke beeldcycli. De cruciale zelfmoordscène werd echter op een nieuwe wijze uitgebeeld, overeenkomstig de volkstalige romantekst. Wat vormgeving betreft lijkt de CB-miniatuur al verder van het antieke en Franse model af te staan dan de overeenkomstige illustraties uit het Regensburgse Veldeke-handschrift.

Eneas en Dido op fictieve kunstwerken

Hoezeer de antieke Eneasstof leefde blijkt ook uit de opname hiervan in beschrijvingen van kunstobjecten en wanddecoratie in de fictieliteratuur van de 12e en 13e eeuw. De vele vermeldingen van afbeeldingen van Dido en Eneas doen tevens vermoeden dat het thema als populair beeldmotief ook buiten de boekillustratie een brede toepassing vond, bijvoorbeeld in *Schoene gemêlde an palast wenden*.[144] In de Duitse 'Proza-Lancelot' wordt verteld dat Lancelot tijdens zijn gevangenschap in de burcht Ragual een muurschilder 'een oude geschiedenis zag schilderen' (*ein alt historien malen*), met op elke afbeelding een inscriptie. Het scheen hem de geschiedenis van Eneas te zijn, hoe hij uit Troje gevlucht was: *Es ducht yn die historye von Eneas syn wie er von Troya geflohen was*.[145] De grote feestzalen werden bij feestelijke gelegenheden behangen met tapijten en kleden met figuratieve voorstellingen, waarbij vooral literaire motieven uit de antieke sagen van Troje en Eneas geliefd waren. Zo beschrijft Heinrich von dem Türlin een wandkleed dat een hele zaal omspande: 'Daarop was met gouddraad ingeweven, hoe vrouwe Helena met Paris uit Griekenland vluchtte, en op een andere plaats hoe Troje verwoest lag, en de jammerlijke (noodlots)slag die Dido trof toen zij Eneas te gast had (*Und der jaemerlîche slac, Der an Dîdôn ergienc, Dô sie Éneam enpfienc*). Bovendien zag men daar de afbeelding van de mooie Lavinia, hoe Eneas om haar streed en de nederlaag der Romeinen.'[146]

De beschrijving die Hartmann von Aue rond 1200 in zijn *Erec* geeft van de decoratie van een ivoren pronkzadel gaat terug op Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*). Het kostbare zadel van Enites paard was rondom met episodes uit de Eneasroman versierd. Op de ene zijde was *daz lange liet von Trojâ* uit ivoor gesneden; op de andere zijde de ontvangst van Eneas in Carthago: *... dâ engegen ergraben was, wie der herre Énêas, der vil listige man, über sê fuor von dan, und wier ze Kartâgô kam, und wie in in ir gnâde nam, diu rîche frouwe Dîdô ...*; op de achterkant was Dido's wanhoop afgebeeld, op de voorkant Eneas' verdere lotgevallen en zijn huwelijk met Lavinia.[147]

In de vroege 13e eeuw schreef Odo van Magdeburg een Latijns epos in hexameters in de stijl van Vergilius' *Aeneis*, met een titelheld uit de Duitse sage: de verbannen 'hertog Ernst van Beieren', die

[143]Cf. Diemer 1987-2, 63-6; Walworth 2000, 74 f.

[144]Hugo von Trimberg, *Der Renner* 17391; citaat naar Bumke 1986,155.

[145]Zie Bumke 1986, 731 f.

[146]*Die Krone* 524-37; zie Bumke 1986,154; Diemer 1987-2, 63-6.

[147]*Erec* 7546, 7553-5; op het zadelkussen was uitgebeeld 'hoe Tisbe en Piramus, bedwongen door de liefde, een treurig einde vonden'. Naar: Bumke 1986, 733; RDK I (1937) 687 ff.: 'Aeneas, Aeneis' (L. Freund), sp. 688.

evenals Aeneas voorbestemd is een rijk te verwerven.[148] In navolging van diens aankomst in Carthago komt ook deze rondzwervende *dux Ernestus* in een onbekende stad, waar hij de muurschilderingen van het paleis bewondert. Evenals in de Carthaagse Juno-tempel van zijn model hebben deze wandtaferelen de Trojaanse oorlog tot onderwerp.[149] Het beeldverhaal over Troje begint hier met de onheilspellende droom van Hecuba: *Somniat infelix Hecuba exitiale futurum*; De ongelukkige Hecuba droomt over de toekomstige ondergang.. Daarna treedt Odo echter buiten het verhaalkader van de *Aeneis* en verwijst in een volgend kunstwerk naar Aeneas' tragisch eindigende verblijf in Carthago. Hertog Ernst aanschouwt namelijk in hetzelfde paleis een vloermozaïek met episodes uit het Aeneas-verhaal: zijn vlucht uit Troje, zijn aankomst in Carthago, zijn afscheid en de dood van Dido. De opname van Dido's sterfscène in het beeldprogramma is voor de *Aeneis*-kenner een signaal dat de hertog hier zijn koningin en imperium nog niet zal vinden, dus dat zijn omzwervingen nog niet ten einde zijn. Deze fictieve vloerdecoratie in een antieke techniek herinnert ons aan het antieke vloermozaïek van Low Ham in Engeland, met scènes uit de Dido-episode, maar hoe kwam de 13e-eeuwse Duitse dichter op dit idee?

De *roman* en *histoire* van Eneas: Dido's dood als sleutelscène

Uit de overlevering kan men afleiden dat de 'historische romans' uit de 12e eeuw in de loop van de 13e eeuw een definitieve boekvorm kregen, inclusief een bijpassende beeldcyclus. Uitbeeldingen van de meest indrukwekkende passages (Troje, Dido) moeten ook onafhankelijk van de teksten hebben gecirculeerd als modellen voor schilders en decorateurs. Hoewel uit Frankrijk zelf geen afbeeldingen uit deze periode behouden zijn, ligt hier vermoedelijk wel de inspiratiebron voor zowel de literaire als de picturale herleving van deze antieke verhaalstof. Zo wijzen de verhalende Veldeke-miniaturen van c.1230 op oudere Franse voorbeelden (deels naar antiek model) voor met name de Troje-, zeevaart- en Didoscènes. De contemporaine Buranus-miniatuur laat een meer gecomprimeerde voorstelling van de Dido-episode zien die zich concentreert rond de dood van Dido, met het vertrek van Eneas als de oorzaak van haar wanhoop en zelfmoord. Deze kernachtige wijze van presentatie leent zich zowel voor een 'panoramische' wandschildering van de verhaalstof als voor een samenvattende boekillustratie van deze kernepisode uit het verhaal. Inderdaad vinden we dezelfde scènes uit het einde van de Dido-episode terug als frontispice-afbeelding van de Franse Eneasroman en - in een nog meer verkorte weergave - bij de Franse 'historie van Eneas'. De op de antieke Vergilius-illustratie teruggaande scène van Dido's wanhoop bij het wegzeilen van Eneas wordt hier gecombineerd met haar zelfmoord (op middeleeuwse wijze). Zo brengt de openingsafbeelding de twee wezenlijke elementen uit de eerste helft van het verhaal samen: het liefdesdrama van Dido en Eneas' omzwervingen op zee. Bij de illustratie van de Franstalige Eneasteksten zien we dus eenzelfde selectie en contaminatie van scènes als bij de Didominiatuur in de Carmina Burana, terwijl ook de iconografie overeenkomsten vertoont. Deze gezamenlijke beeldtraditie van het dramatische vertrek van Eneas uit Carthago moet teruggaan op een begin 13e eeuw in Frankrijk ontwikkelde beeldcyclus bij de Eneasroman. Het voor de Buraanse versie relevante vergelijkingsmateriaal dateert echter pas uit de late 13e eeuw en stamt grotendeels niet uit Frankrijk zelf, maar uit Mediterrane centra onder sterke Franse invloed (Acre, Napels). Deze latere bewerkingen reflecteren nog hun Franse model uit de vroege 13e eeuw, maar voegen ook eigen elementen toe die misschien licht kunnen werpen op de herkomst van het voor de Carmina Burana gebruikte beeldtype.[150]

De roman d'Eneas in Italië: Dido's wanhoop en zelfmoord
Vanaf de vroege 13e eeuw breidde de invloed van de Franstalige *romans d'antiquité* zich ook uit naar Italië, waar Franse literatuur en vooral de romans intensief werden gelezen en gekopieerd. Het oudste

[148]Naar: Schmidt 1982, 111-13 (citaat van Troje-scènes); tekst slechts uit één bron bekend (1717).
[149]Aen. 1,446 ff.; zie de illustratie in een Venetiaans *Aeneis*-hs van eind 14e eeuw, Vat.lat.2761, fol. 8r; Courcelle 1984, fig. 263. De 'beeldbeschouwingsscène' uit de *Aeneis* werd overigens niet overgenomen in de volkstalige bewerkingen van het Eneasverhaal.
[150]Zie Buchthal 1957, pl. 152: het voor de CB-miniatuur relevante beeldmateriaal samengevat op één pagina: a. Eneasroman, b/d. Histoire Ancienne, c. antieke Vergilius Vaticanus (razernij bij vertrek).

geïllustreerde exemplaar dat van de *roman d'Eneas* is overgeleverd, meestal gedateerd rond 1275, bevond zich begin 15e eeuw aan het Anjou-hof van Napels waar het verloren slot werd aangevuld. Het handschrift kan echter uit Frankrijk geïmporteerd zijn; de schrijftaal wijst op de Champagne c.1230-70 en ook de beeldtaal lijkt geheel Frans van karakter. Het handschrift bevat twee 'antieke romans', Thebe en Eneas, met introducerende afbeeldingen in dekverfschildering tegen een gouden achtergrond. De Eneastekst (in twee kolommen) wordt op fol. 70^{r} bovenaan ingeleid door een 'dubbel frontispice' in de vorm van een omlijste miniatuur met daaronder een gehistorieerde initiaal die samen het slot van de Dido-episode weergeven: Dido's wanhoop bij het vertrek van Eneas, gevolgd door haar zelfmoord (afb. 31).[151] Het tragische einde van de Carthaagse liefdesepisode is hier als sleutelstuk gekozen ter introductie van het verhaal als geheel. De titelminiatuur van de Eneasroman gaat in compositie en iconografie terug op de dramatische vertrekscène in de laat-antieke Vergilius Vaticanus, die we in middeleeuwse vormgeving terugzien. De razende Dido heeft gezelschap gekregen en de Trojaanse vloot bestaat nu uit twee achter elkaar zeilende 'Noormannenschepen' (de voorste met vogelkoppen op de stevens), over woeste golven in de vorm van groen-witte kleurbanen.[152] De essentie van de voorstelling is echter gelijk gebleven: links de wanhopig gebarende Dido in de uitkijktoren en rechts twee wegzeilende schepen op een woelige zee. In de open loggia boven de paleispoort verschijnt koningin Dido, tussen drie begeleidsters. Ze heft haar handen in een klaaggebaar, wanneer zij het vertrek van de Trojaanse vloot ontwaart, met aan boord de terugblikkende Eneas. Onder de paleistoren is in de ronding van de Q-initiaal de eenzame zelfmoord van Dido afgebeeld, die zich na haar uitbarsting van verdriet in de beslotenheid van de paleishof (of *chambre privée*) afspeelt. De dubbele zelfmoord, met zwaard en vuur, voltrekt zich conform de romantekst. Dido staat naast het brandende vuur en doorboort haar lichaam met het zwaard, terwijl ze al vooroverhelt naar de oplaaiende vlammen. De combinatie van miniatuur en initiaal toont de twee dramatische momenten waarmee de liefdesepisode eindigt als oorzaak en gevolg: Dido ziet haar minnaar vertrekken, wordt radeloos van wanhoop en beneemt zich het leven met zijn zwaard, bij de al ontstoken brandstapel.[153] De iconografie van de friesvormige miniatuur komt opvallend overeen met de Buraanse weergave, waar dezelfde vertrekscène over twee registers is verdeeld en uitgebreid met enkele aan de definitieve scheiding voorafgaande verhaalmomenten. In het sterk uitvergrote decor van het paleis van Carthago zijn de architectuur van de torenbouw met zijn kantelen, puntdak en poort nog als elementen te herkennen, evenals de figuurgroep rond de klagende Dido achter de borstwering, onder de boog van de loggia. Ze heft hier niet haar armen, maar staart verbijsterd naar het vertrek van de schepen. In tegenstelling tot de paleistoren is de vormgeving van de schepen geheel verschillend. Ook is op de dubbelminiatuur van de Codex Buranus Dido's zelfmoord in de voorstelling geïntegreerd en (mede daardoor?) ook anders weergegeven. Het motief dat ze zichzelf doorsteekt met het zwaard en tegelijk in het oplaaiende vuur dreigt te vallen komt overeen, maar in de Buraanse versie staat ze niet in de besloten paleiszaal naast het vuur maar op de transen erboven, en werpt zich vandaar naar beneden in de vlammen. Door deze hoge en openbare locatie is Eneas, die wegzeilt over een woest golvende zee, hier getuige van Dido's uiteindelijke zelfmoord. Beide afbeeldingen behoren duidelijk tot dezelfde overleveringstak, waarbij de titelminiatuur van de Eneasroman nog sterk de compositie van de antieke Vergilius Vaticanus reflecteert, waarop de vertrekscène teruggaat. De zelfmoordscène in de initiaal (met zwaard en vuur) volgt de tekstversie van de Franse roman, waarvan de Buraanse voorstelling een nog dramatischere beeldvariant presenteert.

---

[151]Parijs BnF fr.784; *Roman de Thèbes* en *Roman d'Eneas* (fol. 70-119), fol. 70^{r}: Eneasminiatuur/initiaal Q: *Quant Menelaux ot Troie assise*; Buchthal 1957, 77-9, 278, pl. 152a; Courcelle 1984, 90, fig. 197; Saxl 1957 (Troy), pl. 77c; Fingernagel 1992, 125; Diemer 1987-2, 63-6.

[152]Vgl. het 'Trojaanse schip' (van Paris) met twee leeuw-achtige beestenkoppen in een miniatuur uit de vroegst bekende geïllustreerde *Roman de Troie* van Benoît de Ste-Maure, Oost-Frankrijk 1264, ws naar een Parijs' model (c.1250); 's Heerenberg, Huis Bergh (coll. van Heek): 2 dubbelbladen met miniaturen, afk. uit hs Parijs BnF fr.1610: Paris vertrekt uit Troje naar Griekenland (om Helena te schaken); Buchthal 1971, pl. 4a.

[153]Vgl. de zelfmoord (en bootvorm) in een codex uit Parijs (begin 14^{e} eeuw) met de drie 'antieke romans' (*Thèbes, Troie, Eneas*); Parijs BnF fr.60, fol. 148^{r}: frontispice-ill. bij de Eneasroman (eerste deel), met 6 scènes (in 2 registers); boven: Troje, zeevaart, ontvangst door Dido, onder: gesprek op bank, zeevaart, Dido's zelfmoord: stort zich in het zwaard en valt voorover in het vuur; Courcelle 1984, 95-101, fig. 218-23.

***Histoire Ancienne*: 'Hoe koningin Dido zichzelf doodt omdat Eneas haar verlaat'**[154]

De tendens om de 'antieke romans' chronologisch te bundelen consolideerde zich aan het begin van de 13e eeuw in een overzicht van de Antieke Historie op basis van de 'klassieke' verhaalstof. Deze Franse prozatekst, bekend onder de titel *Histoire Ancienne jusqu'à César*, werd door een anonieme hofklerk samengesteld (1205-13) voor Rogier, kasteelheer van Lille, zoals hij in de berijmde proloog aangeeft. In zijn geschiedwerk vertelt hij de 'ware historie', zonder fabeltjes: *estoire, sans nulle fable*. De tekst geeft een samenvatting van de wereldgeschiedenis vanaf de Schepping tot de heerschappij van Julius Caesar, gebruik makend van een breed scala aan Latijnse bronnen, waaronder ook een verkorte versie van de *Heroides* van Ovidius.[155] De anonieme compilator geeft tussen het verhaal van Troje (*Histoire de Troie*) en de geschiedenis van Rome (*Histoire de Rome*) een 'historiserende' samenvatting van de *Aeneis*: *Histoire d'Énée*. De geschiedschrijver baseerde zich op Vergilius zelf en het commentaar van Servius. Hij gebruikt de *Aeneis* wordt als historische bron, waaruit hij een lineair verslag van de avonturen van Eneas en zijn vestiging op Latijns grondgebied destilleert. De *Histoire d'Énée* opent met het vertrek van Eneas uit het brandende Troje naar een land waarvan de goden hem de naam hebben verteld, Italië, maar niet de ligging. De Trojaanse schepen vallen ten prooi aan stormen en stranden op de 'Lybische' kust. Dan begint een getrouwe samenvatting van de Carthaagse episode rond Dido (Aeneis I en IV). Na het vertrek van Eneas uit Carthago wordt het verhaal van Vergilius slechts in grote hoofdlijnen gevolgd.
De *Histoire Ancienne* kende als vroege wereldkroniek in de volkstaal een wijde verbreiding en is in talrijke handschriften overgeleverd, waarvan vele van illustraties zijn voorzien. De illuminatoren, die na de vijf voorafgaande delen ook de *Histoire d'Énée* (samengevat in ongeveer 15 pagina's) decoreren, wijden hier gewoonlijk 5 à 6 afbeeldingen aan, een enkele keer 12. Vaak voldoen twee illustraties, van thema's die het publiek blijkbaar het meest aanspraken: de zelfmoord van Dido bij het vertrek van Eneas en de deelname aan de strijd (aan de kant van Turnus) door Camille, koningin der Amazones. De illustraties gaan van het liefdesdrama van het eerste deel direct naar de strijdscènes van het tweede deel, waarbij gekozen is voor specifieke, direct herkenbare 'sleutelscènes' uit de twee delen van het verhaal en bovendien voor twee vrouwelijke heldinnen die het slachtoffer worden van Eneas: de een sneuvelt in de strijd, de ander sterft van liefde. De Carthaagse episode wordt soms door de beginscène ingeleid - de ontvangst van Eneas en zijn Trojanen door koningin Dido - maar meestal enkel door de tragische slotscène afgesloten: haar zelfmoord bij zijn vertrek naar Sicilië.

De Histoire Ancienne in Mediterraan gebied
Tot de oudste geïllustreerde handschriften van de *Histoire Ancienne* behoren twee groepen met een Frans-Mediterrane achtergrond. De vroegste reeks, beginnend rond 1275, wordt toegeschreven aan Saint-Jean-d'Acre (Akko), centrum der Johannieters en 'hoofdstad' van het geslonken kruisvaardersrijk, waar de Franse Lusignan-koningen van Jeruzalem resideerden vanaf 1191 tot de val van de stad in 1291. Een wat latere groep (eind 13e eeuw) is verbonden met het hof van de Franse Anjou-koningen van Napels. Beide centra kenmerkten zich door een internationaal artistiek milieu, waar Italo-Byzantijnse, oosterse en westerse invloeden samenkwamen. In het Zuid-Italiaanse koninkrijk van Napels, dat tot 1282 ook Sicilië omvatte, werd al onder de Staufendynastie (tot 1268) Franse literatuur gecultiveerd. De beeldcycli uit Acre en Napels gaan, via modelhandschriften uit Frankrijk, terug op het Franse prototype dat in het tweede kwart van de 13e eeuw als standaardcyclus bij de tekst (in twee kolommen) moet zijn samengesteld.[156] De Mediterrane kopieën volgen de iconografie van het

[154]Naar hs Parijs BnF fr.301, fol. 172r: afb. van Dido's zelfmoord bij Eneas' vertrek, met als rubriek: *Comment la royne Dido se occist pour ce que Eneas la guerpist*; HA (2e editie), voor Anjou-hof van Napels (eind 14e eeuw); Courcelle 1984, 101-4, fig. 233; J. Courcelle 1985, 407, fig. 6.
[155]Compilatie van meest secundaire bronnen als Orosius, Isidorus van Sevilla en Petrus Comestor. De auteur is vermoedelijk bij de opkomst van Caesar gestopt wegens het verschijnen in 1213-14 van een werk over de Romeinse geschiedenis, *Faits des Romains*, uittreksels uit Romeinse historische werken (Suetonius, Sallustius, Lucanus) met commentaren en toevoegingen. Overlevering: in Frankrijk alleen al bijna 60 hss van de 13e tot de 15e eeuw. Naar Monfrin 1985, 200 f., 208, 211; Buchthal 1971, 4 f.
[156]Zie: Buchthal, 1957, 70, 78, 278; idem 1971, 5; Saxl 1957 (Troy), 133; Courcelle 1984, 89 f.

(verloren) Franse voorbeeld, maar vertalen deze naar hun karakteristieke mengstijl en voegen elementen uit hun eigen schildertraditie toe. Kenmerkend voor de weergave van Dido's einde in de *Histoire*-illustratie is de contaminatie van de klassieke vertrekscène en de middeleeuwse zelfmoordscène tot één dramatisch tafereel. Conform de tekstversie (naar Vergilius) gebruikt Dido echter enkel Eneas' zwaard als zelfmoordwapen. Het brandende vuur, dat hier tot een andere fase van het verhaal behoort, wordt weggelaten.

Het kruisvaardersatelier van Acre:
de sterfscène aan het venster bij Eneas' vertrek

Het scriptorium van Acre specialiseerde zich in de tweede helft van de 13e eeuw in het illustreren van Franstalige historische werken, bestemd voor de Frankische aristocratie en de kringen van het Lusignan-hof. Wat de *Histoire Ancienne* betreft bestaat de Acre-groep uit vier handschriften uit de periode 1275-87, die - op een luxe-editie uit 1286 na - ook een illustratie van het Dido-drama bevatten. De groep gaat terug op een gemeenschappelijk model uit Frankrijk (derde kwart 13e eeuw), een kopie van het wat oudere prototype van de beeldcyclus. Het vroegst bewaarde geïllustreerde exemplaar, vervaardigd in Acre c.1275 (nu in Dijon), staat nog dicht bij het Franse prototype, de latere versies laten variaties zien op het overgeleverde basisthema. De geschilderde miniaturen, met een ornamentale omlijsting en een gouden achtergrond, zijn in de tekstkolom geplaatst en hebben een bijna vierkant formaat(afb. 32). De Didominiatuur volgt dezelfde beeldtraditie als de titelafbeelding bij de *roman d'Eneas*, die in dezelfde periode naar Frans model in Italië ontstond of wat eerder in Frankrijk zelf. Alleen is de slotscène van de Dido-episode hier samengebald tot een enkel beeld: de wanhoop van Dido bij het ontwaren van het vertrek van Eneas uit zich direct in haar zelfmoord, die zich nu ter plekke aan het venster van de uitkijktoren voltrekt. Evenals in de paginabrede miniatuur van de Eneasroman is Dido's paleis links afgebeeld en de zee met de vertrekkende Trojaanse vloot rechts. Vanwege de beperkte breedte is het zeegezicht ingekort en zijn de twee schepen niet naast maar achter of boven elkaar weergegeven, zoals al bij het antieke oermodel van de vertrekscène. De vroegste *Histoire*-illustratie volgt de klassieke compositie van de Vergilius Vaticanus getrouwer dan de romanversie, niet alleen in de plaatsing van de schepen maar ook in de vormgeving van de toren, inclusief het bekronende fronton en de trap naar het portaal. Evenals in de Vaticanus keert de wegzeilende Eneas zich om naar Dido voor een laatste blik, terwijl hij in de romanillustratie en de Carmina Burana al in haar richting zit. Dido verschijnt aan het uitkijkvenster, waar zij haar wanhoops-daad verricht. Ze doorsteekt haar borst met zijn zwaard en strekt haar linkerhand uit naar haar omkijkende minnaar. In deze kernachtige weergave klaagt de verlaten Dido Eneas aan als veroorzaker van haar dood, waarvan hij nu ook getuige is. De illustrator van een wat later handschrift (in Brussel), te dateren rond 1280, varieert op het thema. De houding en positie van Dido blijven gelijk, maar de paleisarchitectuur wordt uitgebreid en eigentijds gemaakt (met kantelen) en de schepen zeilen nu onder de toren met Dido langs, waarbij een gezel Eneas wijst op wat zich boven hem voltrekt. De beeldopbouw doet vaag denken aan de Buraanse compositie, waar de twee registers echter gescheiden zijn. Afgezien van haar vallende houding komt de wijze waarop Dido in de Carmina Burana haar zelfmoordwapen hanteert sterk overeen met deze *Histoire*-illustraties. Ook daar doorboort ze haar hart met het zwaard en strekt ze haar andere hand uit, in het blikveld van de uitvarende Eneas. Een andere opvallende overeenkomst is de vormgeving van de Trojaanse schepen. Hadden deze in de miniatuur van de Eneasroman nog de vorm van Normandische 'Vikingschepen' met vogelkoppen en een rechthoekig zeil, in het kruisvaardersatelier van Acre zijn ze omgevormd tot Mediterrane schepen met een driehoekig 'Latijns' zeil (ofwel latijnzeil) en de bijbehorende tuigage. Dit nieuwe 'latijn-getuigde' zeiltype herkennen we ook (inclusief de kraaienesten) bij het Buraanse schip, eveneens een tweemaster met een ronde boeg en een verhoogd achterkasteel. De vroege schilderschool van Acre stond onder sterke Italiaanse invloed en de vormgeving van het schip van Eneas op de Buraanse Dido-miniatuur lijkt op eenzelfde invloedssfeer te wijzen.
Een uitzonderingspositie binnen de *Histoire*-groep uit Acre neemt een prachtcodex (in Londen) in, die gedecoreerd is met grote en representatieve afbeeldingen (over twee kolommen) in de karakteristieke mengstijl van het kruisvaardersatelier, waarin zich ook nieuwe Byzantijnse invloeden doen gelden van de 'Hellenistische' Paleologenstijl (na 1250). Waarschijnlijk werd dit 'vorstelijke' geschiedwerk

vervaardigd als geschenk voor Henry II de Lusignan, ter gelegenheid van zijn kroning tot koning van Jeruzalem (in Tyrus) in 1286. De episode van Eneas' vertrek uit Carthago is niet in de beeldcyclus opgenomen, maar een vergelijkbare scheepsscène opent eerder al het Troje-verhaal: de tocht van Jason en de Argonauten in opdracht van Pelias, koning van Iolkos. Op de bladvullende Jason-miniatuur is aan de dubbelvoorstelling van de andere handschriften - Jason voor Pelias en varend op zee - nog een extra scène tussengevoegd, die het bouwen van zijn schip, de 'Argo', laat zien. De scène van de zeevarende Jason is uitgebreid ten opzichte van de eerdere versies en lijkt gemodelleerd naar het (hier niet uitgebeelde) vertrek van Eneas, uiteraard met weglating van Dido's zelfmoord. De compositie volgt die van de 'klassieke' vertrekscène met links twee vrouwen onder de bogen van een uitkijktoren, als bustefiguren zichtbaar achter de borstwering van de muren, en rechts het schip van Jason, die als aanvoerder vanaf het 'achterkasteel' bevel geeft tot vertrek. De zeilen van de tweemaster bollen al in de wind, terwijl zich links nog een volgepakte roeiboot bij het grote zeilschip voegt, zoals in de Didovoorstelling van de Carmina Burana. De staande figuur vooraan in het bootje richt zich tot de aanvoerder en lijkt op het punt aan boord te stappen, twee van de vier passagiers daarachter zijn met elkaar in gesprek. Is deze scheepsscène met de bijboot misschien ontleend aan een uitgebreidere Eneasvoorstelling, waarin behalve de toekijkende Dido ook de vergeefse interventie van Anna was opgenomen? De overeenkomst met de iconografie van Eneas' vertrek in de CB-miniatuur is in ieder geval opmerkelijk en dit 'vertrek van Jason' vormt de beste parallel voor zowel de uitkijkscène in de toren als voor de karakteristieke bootscènes (inclusief de scheepstypen) van de Buraanse Didominiatuur.
De laatste beeldcyclus uit Acre (c.1287) laat een geheel andere, westerse stijl zien die daar werd geïntroduceerd door de recent uit Frankrijk gekomen zogenaamde 'Hospitaller Master' (Johannieter Meester). Dit handschrift (nu in Parijs) werd niet geïllustreerd door de meester zelf, maar door een leerling of assistent. Deze bewerkte de vroege *Histoire*-cyclus uit het atelier (Dijon-codex) in Franse stijl, met behulp van de beeldvoorraad van zijn meester of misschien nog op basis van het oudere modelhandschrift uit Frankrijk. Het Franse karakter van zijn illustraties blijkt bijvoorbeeld uit het type van het Rad van Fortuna (bij het Alexanderverhaal), maar ook uit de miniatuur die hier de Dido-episode besluit(afb. 33). Zijn variant van het bekende thema negeert de Mediterrane schepen van het Acre-atelier, maar biedt wel een interessante parallel met de vallende Dido van de Carmina Burana. Op de Didominiatuur, hier van wat breder formaat dan in de twee oudste cycli, neemt het luxueus uitgevoerde paleiscomplex meer dan de helft van het beeldvlak in. Deze uitvoerige weergave van Dido's paleis gaat ten koste van de zeescène: twee vertrekkende boten zijn boven elkaar weergegeven en worden afgesneden door de beeldrand. De volgepakte schuiten - zonder zichtbare mast of zeilen - doen denken aan de roeiboten van de Buraanse miniatuur en de bijboot van de Argo op de Jasonminiatuur in de Acre-cyclus van 1286. De wegvarende Trojanen vormen de toeschouwers van het drama dat zich aan het hoge paleisvenster afspeelt, waarop zij reageren met gebaren van ontzetting en smart. De weergegeven fase van Dido's zelfmoord lijkt een vervolg op het moment dat in de eerdere Acre-miniaturen is weergegeven: de val na het doorsteken van haar borst. Dido heeft een venster op de bovenverdieping van haar paleis geopend en stort zich in het zwaard, waarbij zij al diep voorover buigt over de borstwering en naar beneden dreigt te vallen. Haar hoofd hangt al omlaag, evenals haar hulpeloos uitgestrekte linkerhand. Daarin vertoont zij overeenkomst met de vallende Dido in de Carmina Burana, die zich echter niet voorover maar ruggelings vanaf de transen naar beneden stort. Op de CB-miniatuur werpt Dido zich bovendien in de opvlammende brandstapel onderaan de muur, terwijl haar in deze enscènering eerder de golven van de zee wachten, die het paleis omgeven. Ook hier brandt een vuur, in de aangrenzende torenkamer boven de wijd openstaande poort, achter een opening die op eerdere afbeeldingen fungeerde als uitkijkpunt. Het vlammende vuur geeft de ronde hoektoren het karakter van een vuurtoren, hier wellicht bedoeld als signaal aan Eneas? De slotrubriek boven de miniatuur beschrijft het rouwbeklag van de Carthagers bij de verbranding van Dido's lichaam (in de toren?), betreurend dat hun *bone dame* zo het leven verloren heeft: ... *avoit ensi perdue la vie*; de openingsrubriek van het hoofdstuk eronder kondigt het vervolg van Eneas' zeereis aan: *Coment eneas revint en cesile*.[157]

[157]Histoire Ancienne: 4 Acre-hss en een Franse kopie; zie Folda 1976 (Acre): stemma p. 102; Buchthal 1957, 68 ff., 81; Eneas-miniatuur.: oudste hs (c.1275), 50 ill.: Dijon BM 562, fol. 114^{r}, afb. 7,5 x 7,5 cm; verwant hs (c.1280), 36 ill.: Brussel KB 10175, fol. 151^{v}, afb. 8,3 x 7,7 cm: variant in 2 registers (schrijverssignatuur: *ce livre*

Het Franse hof van Napels: sterven door vuur of zwaard

De beeldcycli in *Histoire*-handschriften uit Napels staan wat techniek en iconografie betreft nauw met elkaar in verband. De illustraties hebben hier de vorm van pentekeningen die (over twee kolommen) tussen de teksten of in de ondermarge zijn geplaatst. De figuurscènes zijn niet omlijst en de omgeving, zoals Dido's paleis, is slechts marginaal of helemaal niet aangegeven. Des te opvallender is de zeer gedetailleerde weergave van het met gebolde zeilen uitvarende schip van Eneas, dat van hetzelfde Mediterrane type is als het Buraanse zeilschip en de 'kruisvaardersschepen' van Acre.

Een codex in Rome uit de late 13e eeuw laat de standaardiconografie van deze groep goed zien (afb. 34). Links staat Dido in een open loggia van haar paleis, op gelijke hoogte met de schepen. Zij stort zich in het zwaard, terwijl rechts twee identieke schepen in kolonne vertrekken.[158] Twee Napolitaanse codices in Parijs lijken wat later (eind 13e eeuw). In het handschrift BN fr.9685 wordt het Eneasverhaal geïllustreerd door vier gewassen pentekeningen, die aan de onderkant en zijkanten worden afgebakend door een enkele lijn. De Carthagoscène lijkt sterk op die van het oudere handschrift, maar nu met een enkel schip (afb. 35). De gekroonde Dido buigt zich, met afhangende haarvlecht, voorover in de punt van het zwaard. Haar lichaamshouding en gezicht drukken een diepe droefenis uit. Rechts verwijdert zich op de golven het Trojaanse schip met op het achterdek Eneas die niet eens meer omkijkt.[159]

Het handschrift BN fr.1386 bevat in zijn Eneasdeel (fol. 43-58) maar liefst 12 ingekleurde pentekeningen, zonder lijst of achtergrond, met deels ongebruikelijke thematiek.[160] Aan de Dido-episode worden vier afbeeldingen gewijd. De reeks opent op fol. 44^{v} met een ongebruikelijke illustratie uit de voorgeschiedenis van Dido (Aen. 1,353-9; HA 428): Dido's vermoorde echtgenoot Sychaeus verschijnt haar in een droom en maant haar Tyrus te ontvluchten. Fol. 45^{r} toont de tronende koningin Dido die in Carthago een delegatie Trojanen ontvangt (Aen. 1,520-74; HA 429). Op fol. 47 zien we aan de voorzijde hoe Dido zich in het vuur van een brandstapel werpt en aan de achterzijde hoe zij zich in het zwaard van Eneas stort (afb. 36). Deze twee zelfmoordpogingen van Dido illustreren de tekst van de *Histoire d'Énée*. De Franse geschiedschrijver geeft in zijn tekst namelijk de beide versies van Dido's zelfmoord weer, zowel de legende van de 'kuise Elissa van Carthago' uit het commentaar van Servius als de Dido-versie van Vergilius, en wel als achtereenvolgende gebeurtenissen. In zijn weergave werpt de koningin-weduwe Dido (toen nog Elissa geheten) zich eerst in het brandende offervuur, om te ontsnappen aan een gedwongen huwelijk met koning Iarbas: zij sterft liever dan te hertrouwen. Haar volgelingen weten haar echter op het laatste moment uit het vuur te redden en zij wordt voortaan Dido genoemd. Deze reddingsactie is op de voorzijde weergegeven. Hierna kan het verhaal volgens Vergilius zijn loop hernemen: Dido breekt haar eed van trouw en geeft zich aan Eneas. Na de ongelukkig eindigende liefdesrelatie met de Trojaanse held beneemt zij zich dan, nadat zij haar zuster en gevolg heeft weggestuurd, het leven met het zwaard dat haar minnaar heeft achtergelaten, zoals de achterzijde in de gebruikelijke afbeelding laat zien. Onder de linker tekstkolom staat Dido voorovergebogen, haar lichaam doorspiest door een enorm zwaard dat met het gevest op de grond steunt, terwijl zij met uitgestoken handen neervalt. Rechts vertrekken twee grote Trojaanse schepen; op het verhoogde achterdek van het laatste schip keren twee figuren zich om naar Dido: Eneas en zijn zoon Ascanius. De *Histoire* verhaalt tot slot dat Dido sterft in de armen van haar zuster Anne, die haar lichaam laat verbranden. De stad Carthago is in rouw gedompeld.[161] De gescheiden weergave van een eerste (mislukte) zelfmoordpoging door vuur en een tweede door het zwaard,

---

escrit Bernart dacre, 15^{e} eeuw in Cyprus); beide in mengstijl van Acre; Buchthal 1957, 77-9, pl. 115a en b. Franse Acre-stijl (c.1187): Parijs BnF fr.20125, fol. 156^{v}, afb. 7,7 x 9,2 cm: variant met val; meest complete tekst: met versproloog, moralisaties in verzen, hoofdstuk over het leven van Caesar; Buchthal 1957, 68-70 ff., 77, pl. 152d; Folda 1976, 95-102, nr 10; Courcelle 1984, 91, fig. 200 f.; Walworth 2000, 74 f., pl. 7. Franse kopie naar Acre-hs (Frankrijk c.1291-5): Parijs BnF fr.9682, fol. 140^{v}; blijft dicht bij compositie van Dijon-hs, beeldcyclus model voor latere hss; Buchthal 1957, 77-9, pl. 152b; Courcelle 1984, 91, fig. 198 f.

[158] Rome BAV Vat.lat.5895, 103v; Saxl 1957, pl.77b.

[159] Parijs BnF fr.9685, fol. 113^{v}; 161 bladen van 29,5 x 21 cm; fol. 106^{r}-127^{r}: *Histoire d'Énée*; Courcelle 1984, 94 f., fig. 214-7. Vgl. HA-hs (2^{e} editie) voor Anjou-hof Napels (eind 14^{e} eeuw): Parijs BnF fr.301, fol. 172^{r}: vertrek en zelfmoord naar zelfde schema (Dido in loggia van paleis), met als rubriek: *Comment la royne Dido se occist pour ce que Eneas la guerpist*; Courcelle 1984, 101-4, fig. 233; J. Courcelle 1985, 407, fig. 6.

[160] Parijs BnF fr.1386, Eneas: fol. 43-58; Courcelle 1984, 91-4, fig. 202-13.

[161] Zie Monfrin 1985, 207 f.; HA 433.

die tot de dood van de heldin leidt, verklaart waarom in de zelfmoordscène van *Histoire*-illustraties het brandende vuur (van het *roman*model) meestal wordt weggelaten: dit hoort bij een eerdere Iarbas-episode en niet bij het vertrek van Eneas. Wanneer het wel verschijnt, zoals in het Acre-handschrift van c.1287, dan maakt het vuur geen deel uit van de zelfdoding maar wijst het vooruit naar de crematie en rouw na Dido's dood.

Tot slot: een 14e-eeuwse plafonddecoratie in Palermo

Vanaf de 13e eeuw wordt steeds dezelfde scène uitgekozen om het liefdesverhaal van Eneas en Dido te illustreren: de tragische slotscène van de zelfmoord van Dido naar aanleiding van het vertrek van Eneas. Deze sleutelscène is niet alleen het meest dramatische maar ook het meest karakteristieke moment van dit liefdesverhaal. Het is dan ook deze passage die is uitgebeeld in de plafonddecoratie van een paleis in Palermo, om het verhaal van Dido en Eneas herkenbaar weer te geven temidden van circa 400 andere figuratieve scènes uit het profane beeldrepertoire van die tijd. Dit unieke beelddocument bevindt zich in de grote zaal van het 14e-eeuwse *Palazzo Chiaromonte*, door de heersende familie van die naam gebouwd aan de kust van Palermo.[162] De draagbalken en consoles van dit plafond werden tussen 1377 en 1380 met talloze taferelen beschilderd door drie lokale meesters, zoals uit inscripties blijkt. De beeldmotieven zijn afkomstig uit diverse literaire bronnen: thema's uit verhalende romans, troubadourliederen, maar ook bestiaria en dergelijke. Sommige panelen dragen nog hun verklarende inscripties in het Latijn, Frans of Siciliaans. Het verhaal van Dido en Eneas is in drie panelen uitgebeeld en ter identificatie voorzien van de inscriptie *Cartago*. Deze inscriptie verdeelt de eerste scène in twee delen: links Dido en Anna bij de uitkijktoren en rechts de wegvarende Eneas. Dido en haar zuster staan op de transen van de stads- of paleispoort. Dido staat vooraan en strekt haar handen uit naar haar vertrekkende minnaar. Met bollend latijnzeil vaart het schip over een golvende zee weg, met Eneas als commandant op het achterdek. Op het paneel links hiervan wordt het interieur van het paleis getoond, waarin de zelfmoord van Dido zich afspeelt: zij stort zich dubbelgevouwen in het enorme rechtopstaande zwaard dat haar middel doorspiest. De iconografie volgt de verhalende beeldtraditie die het dramatische slot van de Dido-episode in twee opeenvolgende scènes weergeeft: de wanhopige Dido (vergezeld door Anna) aanschouwt het vertrek van Eneas en pleegt in eenzaamheid zelfmoord, nadat ze Anna heeft weggestuurd. De geïllustreerde *Eneasroman* die honderd jaar eerder in Italië is ontstaan (c.1275) toont deze opeenvolgende momenten boven elkaar. In de weergave van de zelfmoord volgt de plafondscène echter de Napolitaanse illustraties van de *Histoire Ancienne* van eind 13e eeuw, in setting, houding en het ontbreken van vuur.
Deze balkschildering uit de late 14e eeuw blijkt tot op heden de enige restant van een monumentale weergave van het Dido-thema in de Middeleeuwen. Samen met de miniatuur in de Carmina Burana vormen deze twee panelen tevens de enige voorbeelden van Dido-afbeeldingen die los staan van de verhalende context waaruit ze afkomstig zijn en waar vele details nog op wijzen. Beide voorstellingen fungeren in hun nieuwe context als onderdelen van een literair-picturale 'bloemlezing', in de plafonddecoratie als zelfstandige uitbeelding van een populair liefdesverhaal (met als sleutel: *Cartago*), in de Carmina Burana als beeldende begeleiding bij een favoriet liedthema: de klaagzang van Dido ter introductie van een lange reeks liefdesklachten (*Eia dolor.*.).

De uitbeelding van Dido's zelfmoord: een vergelijking

Van de aandachtsverschuiving in de *Eneasroman* naar de gelukkige verbintenis met Lavinia is in de beeldtraditie - behalve in het complete beeldverslag bij Veldekes versie - niets terug te vinden. Daar valt alle accent - als vanouds - op de tragische koningin Dido. Haar wanhopige zelfmoord bij Eneas' vertrek uit Carthago vertegenwoordigt niet alleen het liefdesaspect in het eerste deel (Eneas' omzwervingen) maar wordt zelfs uitgekozen om het héle Eneasverhaal te representeren, getuige de openingsafbeelding van de *roman d'Eneas* uit 1275.

---

162 Het Palazzo, ook bekend onder de naam 'lo Steri', is nu het belangrijkste ceremoniële gebouw van de universiteit van Palermo; 'Steri, trave XVIII della grande sala', zijkant van balk. Cf. Levi 1932. De derde - ongewone - scène (niet afgebeeld in het artikel) presenteert Dido als een christelijke heldin, geknield en biddend in een interieur, terwijl twee als engelenfiguren weergegeven gevleugelde knapen (de *genii* van haar leven en haar lot) haar verheffen; Levi verwijst hiervoor naar *Aeneis* 4,450: *Tum verum infelix fatis exterrita Dido mortem orat*; Toen werd de arme Dido hevig verschrikt door haar lot en wenste te sterven.

Op de illustraties bij de Eneas*roman*, inclusief die van Veldeke, worden de zelfmoord door zwaard en vuur gecombineerd, conform de romantekst. Ook op de Buranus-miniatuur heeft Dido zelf het door haar voorbereide offervuur al ontstoken, terwijl in de *Aeneis* en de *Histoire* Anna deze taak op zich neemt na haar zusters dood. Op de *Histoire*-afbeeldingen uit Acre wordt de scène van Dido in de uitkijktoren samengevoegd met de zelfmoord, die zich aan het hooggeplaatste venster voltrekt. Op de drie Napolitaanse *Histoire*-illustraties speelt de zelfmoord zich op gelijke hoogte met het wegvarende schip af, in een (al of niet weergegeven) loggia van het paleis, waardoor de directe relatie met het vertrek van Eneas, die in één geval nog omkijkt, in stand blijft. De weergave van de zelfmoord in de *Carmina Burana* komt overeen met de 'vensterscènes' uit Acre: Dido doorsteekt haar borst en strekt de linkerhand uit, nog gevolgd door een val in de diepte bij de uitvoerige paleisscène in het jongste handschrift (c.1287). Daar valt ze echter voorover langs de muren en niet achterover zoals in de Buranus, terwijl het vuur naast haar in de toren en niet onder haar in de paleishof brandt. De weergave van de zelfmoord in de *Eneide* vertoont gelijkenis met de Napolitaanse 'loggiascènes': de in een paleisruimte staande Dido stort zich in een enorm zwaard, dat met het gevest op de grond steunt, en valt met uitgestrekte handen neer. Op de *Histoire*-illustraties valt ze echter niet in het vuur, zoals in de romanversie, terwijl de dynamische sprong ook achterwege blijft.
Zo keren de twee vroege varianten van Dido's zelfmoord in grote lijnen terug in de latere beeldtraditie, terwijl bepaalde details uniek blijven. De combinatie van zwaard en vuur in de daad zelf gaat in beide gevallen terug op de verhaalversie (en bijbehorende beeldcyclus) van de Franse *roman d'Eneas*, maar via gescheiden wegen. De Veldeke-illustraties lijken (evenals de tekst) direct afgeleid van een vroeg Frans model, waarin de gebruikte antieke voorbeelden nog te herkennen zijn. Zowel in de Veldeke-cyclus als bij de Franse Eneasroman worden het vertrek en de zelfmoord afzonderlijk weergegeven. Naar het antieke Vaticanus-model wordt Eneas' vertrek gecombineerd met Dido's razernij (in of bij de wachttoren), terwijl de zelfmoord zich buiten het zicht van Eneas in een paleisinterieur afspeelt. De compilatie van meerdere scènes in de CB-miniatuur toont de wanhopige Dido met haar begeleidsters in de uitkijktoren, zoals bij de *roman d'Eneas*, waaraan ook het brandende vuur is ontleend. De enscenering van de zelfmoord komt echter overeen met die in de *Histoire*-illustraties (uit Acre), waar Dido zich op haar hoge uitkijkpost in het volle zicht van de wegzeilende Eneas van het leven berooft met zijn zwaard. Dat ze na de fatale zwaardsteek vanaf de hoge muren naar beneden valt lijkt een logisch gevolg, zoals één Acre-variant van dit thema laat zien. Dat Dido zich daarbij ook nog in het brandende vuur op de binnenplaats werpt combineert de gegevens uit meerdere tekst- en beeldbronnen tot een drievoudige zelfmoord in één doorgaande beweging.

Een middeleeuwse beeldtraditie van Dido's dood met een klassiek afscheid

Zoals uit het voorafgaande overzicht blijkt is de Dido-miniatuur van de Carmina Burana geen product van een middeleeuwse beeldtraditie bij Vergilius, want daarvan was nauwelijks sprake. Uit de periode van de 10e tot 12e eeuw zijn slechts enkele exemplaren bekend van illustraties bij de *Aeneis*, meestal in de vorm van gehistorieerde initialen. Aansluitend op de openingswoorden van het epos figureert Aeneas hier als strijdende en zeevarende titelheld, met soms een bijrol voor Dido maar haar tragische dood blijft buiten beeld. Deze sporadische Vergilius-illustratie van voor 1200 vindt letterlijk plaats in de marge van de geleerde tekststudie, waarbinnen vanouds wel veel aandacht was voor het liefdesverhaal van Dido, met haar tragische dood uit liefde als focus.
De opbloei van de Eneasillustratie na 1200 betekende in feite een nieuw begin, voortkomend uit een andere houding ten opzichte van de antieke tekst en de interesses van een nieuw publiek. De middeleeuwse uitbeelding van het Eneasverhaal werd in gang gezet door eigentijdse bewerkingen van deze antieke verhaalstof in 12e-eeuws Frankrijk. Deze actieve omgang met het thema begon binnen clericale kringen, waarvan de groep Latijnse Didoliederen en Eneasverzen in de Carmina Burana nog getuigt. Daarna maakten clerici in hofdienst ook literaire bewerkingen van het Latijnse epos in de volkstaal: de hoofse Eneasroman in het Frans en Duits, de geschiedenis van Eneas als deel van een historische compilatie. Deze 'vertalingen' van de *matière de Rome* kwamen tegemoet aan een hernieuwde interesse in de *inhoud* van de antieke stof: het epos van Rome als een 'boek Genesis' van de Europese cultuur met Eneas als 'aartsvader' van de middeleeuwse heersers. Deze volkstalige versies waren dan ook bestemd voor een aristocratisch en vermogend lekenpubliek van vorsten en

hovelingen. In deze hoofs-elitaire context past ook de hernieuwde illustratie van de Eneasstof: de inhoud van de tekst op een eigentijdse en representatieve wijze aanschouwelijk maken. Mede onder invloed van Ovidius krijgt zowel in de Latijnse liedteksten als in de 'hoofse *Eneas*' het liefdesaspect van het verhaal alle aandacht, waardoor een hoofdrol voor Dido is weggelegd, ook in de bijbehorende illustraties.
Zo wordt in de 13e eeuw de dood van Dido weer in beeld gebracht, in het kader van de opkomende *Eneas*-illustratie die in Frankrijk begon, maar waarvan de vroegste overgeleverde voorbeelden al verspreid daarbuiten te vinden zijn. De oudste afbeeldingen van de zelfmoord dateren van rond 1230 en bevinden zich in twee zeer verschillende handschriften uit het Zuid-Duitse gebied: Veldekes *Eneide*-codex met een doorlopend beeldverhaal over Eneas en de met een Dido-miniatuur verluchte 'antieke' liedgroep in de Carmina Burana. Beide typen teksten, zowel de roman als de gedichten, gaan terug op modellen uit Frankrijk en hetzelfde geldt voor de afbeeldingen, die de dood van Dido naar de *roman*versie weergeven (door zwaard en vuur). De Franse connectie is nog directer bij geïllustreerde Franstalige teksten uit het Middellandse Zeegebied: de initiaal met de stervende Dido in de *roman d'Eneas*, Italië c.1275, en een reeks handschriften van de *Histoire Ancienne* uit Acre en Napels, waarin een standaardiconografie voor Eneas' vertrek en Dido's zelfmoord grijpbaar wordt. Waarschijnlijk werkten deze ateliers met Franse modellen voor zowel tekst als beeld. Toch zullen ook de lokale Italiaanse kunsttradities een stempel op de stijl en iconografie van deze beeldcycli hebben gedrukt. De vroege Acre-school stond eveneens sterk onder Italiaanse invloed, terwijl in de late fase een meester uit Frankrijk de Frans-gotische stijl daar introduceerde.
Het oorspronkelijke Latijnse epos van Vergilius was tegen 1200 in een 'antieken-verzameling' uit Frankrijk nog van een reeks gehistorieerde initialen voorzien, met als afbeelding bij boek IV de liefdesbekentenis van Dido aan Anna uit het begin van het boek. Naar de overlevering te oordelen ging de tekstillustratie van de daarop volgende anderhalve eeuw aan de antieke versie van de tekst voorbij, want de volgende geïllustreerde codex, met alleen de *Aeneis*, stamt uit Bologna na 1350. Ook dit handschrift is gedecoreerd met een verhalende initialenreeks, die voor boek IV nu wel de zelfmoord van Dido laat zien waarmee het boek eindigt.[163] In een Vergilius-codex uit Milaan (1417), eveneens met gehistorieerde initalen, is Dido's zelfmoord niet uitgebeeld naar de klassieke tekst maar naar het schema van de Eneas*roman*: in een interieur stort zij zich in het zwaard én in het vuur.[164] Daarmee sluit ook de Vergilius-illustratie zich aan bij de middeleeuwse beeldtraditie, die in de 13e eeuw werd ontwikkeld voor de volkstalige versies van de antieke tekst. Zelfs Raphaël, die rond 1514 in Rome tekeningen maakte naar de Vergilius Vaticanus, gebruikte voor zijn weergave van Dido's zelfmoord niet de antieke pictura als model maar de aansprekende romanversie, nu gesitueerd in een landschap: de gekwelde Dido staat met een dolkachtig zwaard in de aanslag naast het al ontstoken vuur, dat Aeneas vanaf zee kan zien oplaaien.[165]

De Buraanse Dido-miniatuur: iconografische parallellen

In de 13e eeuw wordt voor het eerst sinds de Vaticaanse Vergilius van begin 5e eeuw de dood van Dido weer afgebeeld. Aan de basis van de 13e-eeuwse beeldtraditie van Dido staat de Franse Eneasroman, waarvoor een eigentijdse illustratiecyclus werd ontwikkeld. Het meest opmerkelijke is dat de kunstenaars voor deze nieuwe opgave teruggrepen op het antieke model, dat zich destijds nog in Frankrijk bevond en blijkbaar ook nog bekend en beschikbaar was (illustraties inspiratiebron voor de romanschrijver (Tours?): situering zelfmoord in interieur, beschrijving van vertrekscène). Men gebruikte een afbeelding uit het antieke handschrift om de wanhoop van Dido bij Eneas' vertrek te tonen, terwijl voor de anders beschreven zelfmoord een eigen variant werd samengesteld die de dodelijke zwaardsteek combineert met een val in het vuur. Van de *roman d'Eneas* zelf is een wat

[163]Oxford Bodl.can.class.lat.52, fol. 32v; Courcelle 1984, fig. 251: Dido zet de punt van een dolkachtig zwaard op haar keel.
[164]Vm. coll. Wellington, fol. 76r; Courcelle 1984, fig. 294.
[165]Dido-prent van Marcantonio Raimondi, naar een tekening van Raphaël; Museum Boijmans Rotterdam. Raphaël maakte o.a. een schets naar de Laocoön-afb. (pict.13) en een tekening van 'de Pest' (pict.19 f.); cf. Mütherich 1982, 212, 220 f.; Wright 1984, 13; idem 1993, 110 f., met afb.

latere kopie overgeleverd, rond 1275 in Italië vervaardigd naar Frans model of wat eerder in Frankrijk zelf, met de 'klassieke' vertrekscène als openingsminiatuur en de 'moderne' zelfmoordscène in de initiaal eronder. De twee oudere voorbeelden van de nieuwe Dido-iconografie, de illustraties bij de Duitse Eneasroman van Veldeke en de Dido-miniatuur in de Carmina Burana, laten variaties van deze beide scènes zien, ingebed in een groter verhalend geheel. De compacte illustraties bij de *Histoire Ancienne* voegen de twee achtereenvolgende gebeurtenissen ineen: Dido's zelfmoord bij het vertrek van Eneas. In deze gecomprimeerde weergave staat de wanhopige Dido aan het uitkijkvenster en doorsteekt zich direct bij het ontwaren van Eneas' vertrek met diens zwaard, in het aanzicht van haar omkijkende minnaar.

De klassieke vertrekscène

De Dido-miniatuur in de Carmina Burana vormt een uitbreiding van de 'klassieke' dubbelscène die al in de antieke *Vergilius Vaticanus* wordt geformuleerd (pictura 25) en nu wordt bewerkt tot openingsafbeelding van de *roman d'Eneas*: de razernij van Dido wanneer zij in de uitkijktoren haar geliefde ziet vertrekken, waarbij deze nog één keer omkijkt vanuit het wegzeilende schip. In de romanversie wordt Dido bij haar wanhoopsklacht begeleid door haar zuster en een bediende. Ook in de *Eneide* en de Codex Buranus zijn nog indirecte reflecties van deze dramatische scène uit de Vaticanus te vinden. De Veldeke-cyclus toont een actieve variant, waarbij Dido vanuit de paleispoort haar aan boord gaande minnaar als een razende achterna stormt, op antieke wijze met losse haren en haar kleed openscheurend. In de *Carmina Burana* is de 'klaaggroep in de toren' van de romanversie als citaat opgenomen in een groter geheel van scènes uit het slot van de episode, waarin het vertrek van Eneas en Dido's reacties daarop in een groots decor worden uitgemeten. Van deze scènes lijkt het afscheidsgesprek voor de paleispoort een middeleeuwse omwerking van pictura 24 uit het laat-antieke handschrift, in spiegelbeeld en met een groter gevolg. In beide gevallen staat Dido bij dit heftige laatste gesprek met Eneas voor de poort van haar paleis, waarin ze zich ontdaan zal terugtrekken, en wordt ze bijgestaan door een begeleidster. Of de twee overige scènes in de CB-miniatuur, het bevel tot inscheping door Eneas en de interventiepoging van Anna, eveneens indirect op de Vaticaanse Vergilius teruggaan is helaas niet meer te achterhalen, daar deze afbeeldingen in de antieke codex verloren zijn gegaan.

De drievoudige zelfmoord van Dido: door zwaard, vuur en een val

De zelfmoordscène daarentegen wijkt in de middeleeuwse versies af van de antieke weergave, ondanks het centrale gegeven dat Dido zich het leven beneemt met Eneas' zwaard, op een brandstapel. De antieke dubbel-afbeelding toont haar - naar de tekst van Vergilius - liggend op de nog niet ontstoken houtstapel met het zwaard in de hand, voor en na de dodelijke steek. De illustrator van de Vaticaanse Vergilius situeerde deze brandstapel abusievelijk in een paleisinterieur in plaats van op de open binnenplaats, een 'leesfout' die door de Franse romanschrijver werd overgenomen. Hij moet de tot de verbeelding sprekende antieke picturae van het Didodrama hebben gekend en heeft deze als visuele inspiratiebron gebruikt voor een opvallend element van zijn verhaalversie: de zelfmoord in een *chambre privee*.

De middeleeuwse afbeeldingen laten Dido echter actief handelend zien bij de voltrekking van haar zelfmoord, waarbij de vele variaties op de uitvoering van haar laatste daad blijk geven van de fascinatie van de kunstenaars voor dit thema. De staande Dido doorboort zich of stort zich in het zwaard en valt daarbij - naar de *roman*versie - in een al opvlammende brandstapel, soms tevens in de interieursetting (van de roman en de Vaticanus-illustratie). Dit is het geval bij de driedelige beeldsequentie in de Veldeke-codex, die een zeer dynamische variant laat zien: Dido werpt zich met een energieke sprong in het op de grond steunende zwaard én in het brandende offervuur. Deze spectaculaire 'salto mortale' is zonder parallel, maar het type van de op het grote zwaard gespietste Dido keert terug in de *Histoire*-illustraties van Napels en het plafond in Palermo.

Ook de 'drievoudige zelfmoord' van Dido in de Carmina Burana blijft een uniek gegeven in de Dido-iconografie. De enscenering lijkt erop te wijzen dat Dido na haar wanhoopsklacht over Eneas' vertrek haar twee begeleidsters (Anna en een bediende) heeft weggestuurd, vervolgens vanuit haar uitkijkpost naar de transen van de hoge ommuring is gelopen (via de openstaande deur) om zich daar in het volle zicht van haar minnaar op zeer dramatische wijze van het leven te beroven: door zwaard, val en vuur, in één doorgaande handeling. Ze doorboort zich met zijn zwaard en stort zich vanaf de transen naar

beneden in de daar ontstoken brandstapel. De val van de muren keert terug in één latere Dido-ilustratie, bij de *Histoire Ancienne*, waar Dido's wanhoop en zelfmoord tot één beeld worden samengevoegd: Dido ziet vanaf een uitkijktoren de vloot vertrekken en pleegt ter plekke zelfmoord met het zwaard van Eneas. Op miniaturen uit Acre verschijnt zij gewoonlijk aan het torenvenster met doorboorde borst en licht gebogen hoofd. In de beeldversie van c.1287 is het paleis uitgebreid en staat Dido aan het brede boogvenster van een hooggelegen zaal. Zij steekt het zwaard door haar hart, waarna haar bovenlichaam over de borstwering naar beneden hangt en zij naar beneden dreigt te vallen (in de golven). In de hoektoren ernaast brandt al het vuur als signaal voor Eneas. De versie van de Carmina Burana toont Dido in een meer dynamische achterwaartse val van de paleismuur, waarbij ze zich bovendien - dodelijk gewond - in het brandende offervuur aan de voet van de muur werpt. Bij de val opent haar mantel zich, hangen haar vlechten los en verliest zij haar kroon. Doordat zij zich ruggelings van de muren stort is haar bloedende hart goed zichtbaar voor de wegzeilende Eneas, evenals het oplaaiende passievuur waarin zij haar dood vindt. Haar ontluisterende val roept associaties op met de onfortuinlijke koning aan het Rad van Fortuna, die eveneens zijn kroon verliest. Bij andere Fortuna-voorstellingen, bijvoorbeeld op de titelminiatuur van de 'Joodse Oorlog' uit Scheyern, doodt de vallende koning zichzelf daarbij ook nog met zijn zwaard. Als deze interpretatie juist is dan openbaart de stervende Dido zich hier niet alleen als slachtoffer van Eneas en van de Liefde, maar tevens als slachtoffer van het onverbiddellijke Noodlot. Deze rol past geheel bij Dido's reputatie van tragische heldin en liefdesmartelares.

Het paleis van Dido

De bovenste beeldstrook van de CB-miniatuur wordt gedomineerd door een groots architectuurcomplex, dat het decor vormt voor de drie Didoscènes. In breed aanzicht wordt ons het luxe paleis van koningin Dido getoond, dat tevens de weerbare burcht vormt van de ommuurde stad Carthago. In het paleiscomplex herkennen we als kern nog de uitkijktoren met de open loggia van de 'klassieke vertrekscène', zoals de miniatuur bij de *roman d'Eneas* (c.1275 naar Frans model vervaardigd in Italië) die in middeleeuwse gedaante laat zien. Evenals daar staat de klagende Dido tussen haar begeleidsters achter de transen op de uitkijk onder een fraaie boog met puntdak (hier op zuilen en met dakpannen), maar de flankerende traptorens zijn uitgebreid tot een wijds paleis- en stadspanorama. De poort onder de loggia vormt nu links daarvan een eigen poortgebouw, als locatie voor het voorafgaande afscheidsgesprek met Eneas. De ronde traptoren (met geopende deur) is geheel naar rechts verschoven en geeft nu Dido's route aan naar de dramatische slotscène, die zich op de transen van de hoge ommuring op de voorgrond afspeelt. De ruimte daartussen is gevuld met vierkante weertorens met kantelen en een lager paleisdeel waarachter verdere torens (van de stad) te zien zijn. Het robuuste karakter van de ommuring wordt aangegeven door het voor burchten en muren gebruikelijke 'rustica-werk' van de stenen op de kop van de muur, waarvan de trans gedecoreerd is met een 'diamantkop', terwijl de langere zijwand een ongewoner 'breuksteenverband' laat zien. Verder wordt de architectuur geaccentueerd door profielranden en gepaarde boognissen (vensters, schietgaten), die terugkeren bij het 'achterkasteel' op het schip van Eneas. De 'bouwstijl' van Dido's paleis en stad laat zich karakteriseren als typisch romaans, misschien met een 'Lombardisch' tintje?. Hoe een latere kunstenaar het basisgegeven van de uitkijktoren uitwerkte tot een eigentijds paleiscomplex is te zien op de *Histoire*-illustratie uit Acre van c.1287, waar een nieuwe Frans-gotische invloed zich kenbaar maakt in de kruisvaarderskunst van 'Outremer'.

Het Mediterrane schip van Eneas: een Venetiaanse 'kruisvaarder'?

Sterker dan uit de architectuur van de stad Carthago blijkt de Mediterrane omgeving waar het verhaal zich afspeelt uit de vormgeving van het wegzeilende Trojaanse schip. Eneas voert hier echter niet meer het commando over een antiek-Romeinse oorlogsgalei (*galea*) met roeiers en een vierkant zeil, zoals in de Vergilius Vaticanus (en Romanus). Vanuit een hoog en verdedigbaar 'achterkasteel' heeft hij het bevel over een groot zeevarend zeilschip (*navis*), geschikt voor transport van goederen, manschappen en paarden. De vormgeving wijst op een eigentijds type uit het Middellandse Zeegebied, een tweemaster getuigd met driehoekige of 'Latijnse' zeilen.

In de middeleeuwse *Aeneis*-illustratie zien we nog wel sporen van het antieke schip van Aeneas terug, bijvoorbeeld in de Vergiliuscodex uit Klosterneuburg (eind 12^{e} eeuw): een galei met roeiriemen en een

stuurman (Palinurus in pluviale), maar geen zeil.[166] Zelfs in de zeevaartscènes van Veldekes *Eneide* is het antieke voorbeeld nog herkenbaar, vooral door het uiterlijk (met baard en muts) en de positie van de schipper aan het (peddel-vormige) roer, terwijl het zeil hier als een vaandel direct aan de mast wappert.[167] De boegrand krult om tot een palmetvoluut bij de hoge voor- en achtersteven, een ornament dat we terugzien bij de voorplecht van het Buraanse schip en eerder aan de romaanse boekdecoratie dan aan de scheepsbouw ontleend lijkt. De bolle vorm van de volgepakte scheepjes (zonder roeiers) doet eerder aan een vrachtschuit dan aan een galei denken. Een meer getrouwe weergave van een dergelijk vrachtschip met een ronde boeg zien we op de openingsafbeelding van de *Aeneis* in de Vergilius Napolitanus (mid 10e eeuw), door Courcelle geïdentificeerd als een *corbita* (corvette, korvet).[168] Het zeilschip heeft een verhoogde achterplecht met een bank voor de stuurman, die twee lange roeren vasthoudt met dezelfde breed uitlopende spanen als bij het CB-schip. Antieke afbeeldingen van handelsschepen, op vloermozaïeken en reliëfs in Ostia (de haven van Rome), tonen hoe deze uitwendige roeren door openingen onder de boordranden of vleugels naar buiten steken, via een geleider zoals het 'Classis-mozaïek' van Theodorics hofkerk in Ravenna (begin 6e eeuw) laat zien.[169] De *Aeneis*-illustratie uit Napels geeft een gedetailleerde weergave van de centrale mast, met een versteviging onderaan, een ring waaraan de draaibare ra met het zeil hangt en daarboven een omkrullend topstuk. Deze haak aan de top van de mast, die in de scheepsiconografie van de laat-antieke tijd tot de 12e eeuw voorkomt (ook op het 'Classis-mozaïek' in Ravenna), diende vermoedelijk om de ra voor de mast te houden bij het overstag gaan. De vormgeving van de 10e-eeuwse Napolitaanse titelafbeelding lijkt te duiden op een laat-antiek model voor Aeneas' schip. De plastisch weergegeven plooien van het zeil bollen in de wind en vallen onder samen in een punt, een formule die vaker wordt gebruikt voor vierkante zeilen 'in actie'.[170] De driehoeksvorm zou echter ook al kunnen verwijzen naar het recent in het Middellandse Zeegebied geïntroduceerde type van het Latijnse zeil (aan een kantelende ra), dat voor het eerst verschijnt op Byzantijnse illustraties uit de late 9e eeuw. Met de term 'Latijns' zeil (of latijnzeil) duidden de Noord-Europeanen dit nieuwe driehoekige zeiltype van de zuidelijke Latijnse landen aan, dat in feite uit het gebied van de Indische Oceaan stamt en vermoedelijk via de Arabieren naar het Westen kwam.[171] Het voordeel van de met latijnzeil getuigde schepen was dat ze tegen de wind konden oplaveren, terwijl de vierkant getuigde Mediterrane schepen alleen voor de wind konden zeilen. De oudste afbeeldingen in twee Byzantijnse handschriften van eind 9e eeuw (Parijs en Moskou) laten kleine schepen zien gevormd als het antieke koopvaardijschip, voorzien van een dubbelroer en een enkele mast (met tophaak), met als nieuw element het driehoekige zeil aan een ra die men bij het varen naar voren kantelt. Dit scheepstype zien we in de 12e en vroege 13e eeuw ook terug in de Byzantijns geïnspireerde kunst van Zuid-Italië en Venetië, bijvoorbeeld in de San Marco op een emailpaneel (c.1209) van het gouden altaarstuk , de Pala d'Oro, met de

[166]Courcelle 1984, fig. 11; CCl.742, fol. 77v: I-initiaal: storm op zee na vertrek uit Carthago; de grote figuur van de staande en smekende Aeneas neemt hier de plaats van de mast-met-zeil in; zie boven.

[167]Berlijns Eneide-hs, fol. 4r: vertrek uit Troje en storm op zee, 19v (boven): zeereis na Carthago: hier boot met spitse stevens, boegrand met nagels, achter uitlopend in een kleine krul naar binnen; Boeckler 1939, pl. 5 en 24; Courcelle 1984, fig. 26 en 56. Antiek model: vgl. de stormscène van de Romanus, fol. 77r; Scherer 1963, 184, fig. 158; Wright 1993, 94; vgl. een zeevaartscène in het Evangelistarium uit de Dom van Spiers, Bovenrijn/Lotharingen 1196; Karlsruhe BLB Bruchsal.1, fol. 13r: de drie koningen op hun terugreis, per schip: bonte schuit met voor dierkop en achter bladstaart (als CB-voluut), stuurman aan roer: wijst naar lucht, mast met bollend vierkant zeil aan ra; Staufer 1977, nr 718, afb. 510.

[168]Napels lat.6, fol. 45r; Belting 1968, afb. 163; Courcelle 1984, 16 f., fig. 5; zie boven.

[169]Vgl. antieke handelsschepen, bv. vloermozaïek in Ostia (2e/3e eeuw AD); Ling 1998, 44, fig. 28; tombe-reliëf in de necropool van Ostia (Isola Sacra); Stevenson 1983, afb. 84; 'Civitas Classis' op het wandmozaïek in het schip van de Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna (vm. hofkerk van Theodoric); Marabini 1989, 35.

[170]Bv. in de Vergilius Vaticanus pict. 39, fol. 58r: de schepen van Aeneas zeilen het huis van Circe voorbij; bij het voorste schip is de vierkante vorm van het zeil nog in verkorting zichtbaar (de achterzijde in schaduw), bij het achterste enkel de bollende driehoek; zie facsimile; vgl. vloermozaïek uit Dougga (mid 3e eeuw) in Tunis, Bardo: Odysseus zeilt voorbij de sirenes; zeil vanaf achterzijde (met omgeslagen rand); Stevenson 1983, 76, afb. 131; vgl. ook de gebogen driehoeksvorm bij de snelzeilende 'Noormannenschepen' op het tapisserie van Bayeux (c.1073-83).

[171]Zie: B. Landström, *Het schip*, Den Haag 1961, 80-7: 81, afb. 209 f.; Byz hss eind 9e eeuw: Parijs en Moskou, 86, afb. 227: reliëf aan campanile van de Dom van Pisa. Cf. Montgomery Watt 1992, 30.

overbrenging (*translatio*) van het corpus van St-Marcus vanuit Alexandrië naar Venetië (afb. 38). In de mozaïekdecoratie van dezelfde kerk (c.1220) bevinden zich vergelijkbare scheepsscènes, waarop we naast een kleine eenmaster echter ook grote zeezeilschepen zien met een achterkasteel en twee hoge masten met kraaienesten in de top, plus nog een kleine bezaansmast achter.(afb. 39).[172]
Een indrukwekkend kruisvaardersschip uit deze periode is te vinden op een vloermozaïek in de San Giovanni Evangelista in Ravenna (gedateerd 1213), met scènes uit de vierde kruistocht en de inname van Constantinopel in 1204 (afb. 37).[173] Op de grote staken door het achterdek bij het kasteel na komt dit schematische getekende schip sterk overeen met de Buraanse tweemaster: de vorm van de kiel met een hoge rechte voorsteven en een bolle achterboeg, het (anker)luik in de zijwand, daarboven twee hoge masten met tonvormige kraaienesten, hier met een man op de uitkijk in de hoofdmast. Vergelijking met het scheepsreliëf op de toren van Pisa laat zien dat de positie van de masten, zeilen en tuigage op alle drie de voorstellingen eenzelfde standaardtype volgt. De hoofdmast, midden op het schip, staat rechtop terwijl de de voormast schuin naar voren helt. Het hoofdzeil is op de ra gebonden, die iets voorover hellend boven in de mast hangt. Het voorzeil is uitgerold tot een driehoek, die bij het vertrekkende Buraanse schip nog naar onder afhangt, maar bij de al zeilende schepen verder naar voren kantelt in de wind. Terwijl de miniatuurschilder zich concentreert op de hijslijnen en touwladders langs de mast, zien we op de andere afbeeldingen ook de spantouwen aan de uiteinden van de ra. Op het Ravenna-mozaïek is van het roer slechts het uiteinde zichtbaar, achter de ronding van de kiel. Op het Pisa-reliëf zien we eenzelfde constructie als op de CB-miniatuur: het roer komt vanaf het dek door een opening onder de afstaande 'vleugel' naar buiten, waar het via een halfronde geleidring als een breed uitlopende spaan in de golven steekt. Het achterkasteel laat hier eveneens twee rijen boognissen zien (ornament en schietgaten?), maar de vormgeving van de voor- en achterstevens volgt een ander model.
De twee kunstenaars uit de kringen van het Anjou-hof van Napels, die eind 13e eeuw de *Histoire Ancienne* illustreerden, grepen het vertrek van Eneas aan om hun kennis van de scheepsbouw te etaleren. Hun technisch uitgewerkte pentekeningen kunnen dienen als modelvoorbeeld om de werking te tonen van de latijngetuigde tweemaster, de rechte hoofdmast en de schuine voormast beide met volle zeilen. De zeer vaardige tekenaar van codex fr.9685 laat fraai de parallelle bolling van de driehoekige zeilen in de wind zien en het lijnenspel van de touwen, bij een schip dat op kruissnelheid vaart. De illustratie van codex fr.1386 toont een meer chaotische scène van twee schepen bij vertrek, met ra's en zeilen in verschillende standen. De tekenaar geeft de machtige masten met hun lange ra's en grote zeilen weer met veel aandacht voor details, zoals de ring waaraan de ra hangt en roteert langs de mast en de talies (*taglia*) of hijsblokken aan de gespannen touwen. In beide tekeningen is te zien dat de zeilen uit meerdere banen bestaan en de lange ra's uit twee samengebonden delen (de boven- en onderra). Evenals bij het Buraanse schip is de bemanning voornamelijk weergegeven als 'koppen' die boven de boordrand uitsteken, terwijl bij het tweetal schepen ook de kraaienesten zijn bemand. De rompen van de 'Napolitaanse' schepen hebben de karakteristieke ronde vorm met een bolle achterkant en een hoge voorsteven, die aan een klomp doet denken. Het weerbare achterkasteel lijkt nu meer in het schip geïntegreerd. De wand van de achterboeg, waaruit de roeren steken, is voorzien van schietgaten en boven de ingesnoerde boord verheft zich de bolle gepantserde 'zetel' van aanvoerder Eneas. De verhouding tussen scheepsromp en zeilwerk is bij deze scheepstekeningen uit Napels omgekeerd evenredig met de weergave van het schip van Eneas in de Carmina Burana, waar de romp enorm is ten opzichte van de masten en zeilen.
De CB-kunstenaar volgt in zijn eigentijdse scheepsuitbeelding dus niet het noordelijk-Normandische model van de Franse Eneasroman, maar een zuidelijk-Mediterraan type dat later terugkeert in de Eneas-illustraties van de *Histoire Ancienne* uit Acre en Napels. De Didominiatuur uit de Carmina Burana vormt daarmee het vroegst bekende exemplaar van een Eneas-afbeelding waarop dit nieuwe scheepstype voorkomt. Een korte 'vlootschouw' langs de diverse Mediterrane scheepsmodellen liet

[172]Pala d'Oro: goudplaat met email, uit reeks over St-Marcus (r-rand, 2e van onder), met inscriptie: *Hic defertur corpus Sancti Marci*; Amsterdam 1991, 47-76 (S. Bettini): afb. p. 61. Wandmozaïeken van San Marco, Marcuslegende in zuidtransept; Landström 1961, 82, afb. 211-13, 214: reconstructie van Venetiaanse kruisvaarder; zie verder: Demus 1984.
[173]Ravenna, vloermozaïek: Kier 1970, 45, afb. 395. Vgl. het antieke scheepstype op het wandmozaïek met de 'haven van Classis' in de San Apollinare Nuovo (oorspr. hofkerk van Theodoric, begin 6e eeuw).

zien dat de Italiaanse havensteden een hoofdrol speelden bij het in beeld brengen van hun handelsschepen, waarbij Pisa zich aanvankelijk vooral liet inspireren door westelijk-islamitische voorbeelden en Venetië door oostelijk-Byzantijnse modellen. Al snel vormden zij echter een eigen beeldtraditie, met ook veel onderlinge overname van motieven, zoals het 'achterkasteel' met boognissen en de 'vertrekstand' van de zeilen. De moderne vormgeving van masten en zeilwerk komt steeds sterk overeen, evenals de aloude vorm van het uitwendige dubbelroer. Vanuit geografisch en kunsthistorisch oogpunt ligt voor de Codex Buranus een model uit Venetië het meest voor de hand. Ook de boegvorm en het imposante formaat van het Buraanse schip roepen het beeld op van een machtige Venetiaanse 'kruisvaarder': een strijdbaar vracht- en oorlogsschip voor het vervoer van de Trojaanse troepen, met *dux Eneas* als gezagvoerder in zijn 'kasteel' hoog op het achterdek. Hoewel de CB-kunstenaar zich bij zijn weergave van masten en zeilen aan een standaardtype houdt, beeldt hij alle onderdelen wel correct en in juiste samenhang af. Ook de gedifferentieerde vormgeving van de romp en de volledig weergegeven roeren wijzen erop dat de kunstenaar bekend was met dit type schepen en niet slechts een getekend Italiaans model kopieerde. De decoratie van de hoge voorsteven met een 'galjoenskop' onder een palmetkrul, een motief dat herhaald wordt aan de bijboten, lijkt een eigen variant van de illuminator. Een krullend palmetblad zagen we ook als stevenornament in de Eneide en eenmaal in Acre, maar niet in combinatie met een kop. De stevens van de 'Noormannenschepen' lopen uit in dierkoppen, maar zijn niet gesierd met menselijke gezichten.
Dat het scheepsmodel van de CB-miniatuur naar Italië wijst blijkt ook uit het feit dat parallellen uit het Zuid-Duitse gebied geheel ontbreken.

Conclusie
De Didominiatuur in de Carmina Burana geeft een samenvatting in beeldvorm van een aansprekende en vaak bezongen liefdesepisode uit het Romeinse epos over Eneas. Het hoogtepunt van de literaire heropleving van antieke thema's viel voor en rond 1200, waarna zich in samenhang met de volkstalige bewerkingen van het Eneasverhaal, maar met gebruik van antieke beeldmodellen, in Frankrijk een nieuwe beeldcyclus ontwikkelde. Deze middeleeuwse Eneas-iconografie concentreerde zich op de twee hoofdaspecten van het verhaal, liefde en strijd, waarvoor de meest specifieke momenten werden geselecteerd. Daarbij werd het liefdesaspect, dat tot zwaartepunt van de romanversie uitgroeide, steeds verbeeld door de tragische Dido-episode uit het eerste deel. Dido's wanhoop bij het vertrek van Eneas en haar zelfmoord vormen de sleutelscènes in de illustratie van de Eneasroman en in de uitbeelding van het verhaal als plafondschildering in Palermo. Het is ook de zelfmoord van Dido, die centraal staat op de miniatuur die in de Carmina Burana de Didoliederen en Eneasgedichten begeleidt. De stervende Dido is midden op het bovenste beeldvlak afgebeeld, tegen de achtergrond van haar paleis en omgeven door de scènes die met dit moment samenhangen: het dramatische afscheidsgesprek met Eneas, het gereedmaken van de vloot met de vergeefse interventie door Anna, de wanhoop van Dido als zij vanaf een paleistoren het schip van Eneas ziet wegzeilen. De gehele tragedie waarin de liefde van Dido voor Eneas eindigt is in één oogopslag aan de miniatuur af te lezen, als achtergrond waartegen de Didoklachten uit de liedbundel konden opklinken.
De Buraanse Didominiatuur laat een vroege bewerking zien van overgeleverde beeldmotieven tot een zelfstandige verhalende compositie. De vormgeving van het Trojaanse schip (en mogelijk ook Dido's paleis?) lijken voldoende aanwijzing dat de weg naar de Carmina Burana indirect en via Italië is gegaan. De incorporatie van aan het slotdrama voorafgaande scènes doet vermoeden dat dit groots opgezette schouwspel teruggaat op een uitvoerigere cyclus van het slot van de Dido-episode dan wij uit de latere beeldtraditie kennen en die ook verschilt van de Veldeke-versie. Zoals de Buraanse Didoliederen zich hebben losgezongen uit het Latijnse epos van Vergilius zo heeft de bijgevoegde uitbeelding van haar noodlot zich losgemaakt uit de volkstalige verhalende context. We zien hier dan ook geen tekstillustratie, noch van een specifieke verhaalversie noch van de bijbehorende Eneasverzen of Didoliederen, maar een zelfstandige uitbeelding van het Didothema: een in afgerond en zinvol geheel dat ook goed als monumentale wandschildering zou kunnen functioneren. De friesvormige tableaus met hun grote decors waarbinnen de verhaalscènes zich afspelen doen in hun opzet (maar niet in schilderstijl) denken aan de contemporaine 'Iweinfresken' van slot Rodenegg bij Brixen, die zich eveneens concentreren op één liefdesepisode uit de avonturen van Iwein.

HOOFDSTUK VIER-3-1
LENTE EN LIEFDE: EEN CENTRAAL TWEELUIK MET EIGENTIJDSE THEMATIEK

Na de morele les van Fortuna en het tragische liefdesverhaal van Dido slaat het middendeel van de verzameling een geheel andere, zeer opgewekte toon aan. Twee hele katernen zijn gevuld met vrolijke dans- en gezelschapsliedjes waarin de komst van de Lente wordt gevierd en de jeugdige liefde wordt bezongen. Deze nieuwe en typisch middeleeuwse liedthema's worden hier in samenhang met Duitse strofen gepresenteerd. De twee katernen met dit moderne (en locale) liedrepertoire werden als geheel midden in de oudere verzameling ingevoegd. Bovendien werd deze eigentijdse kern van de collectie geaccentueerd door een tweetal afbeeldingen die de nieuwe thematiek illustreren. De laatste bladzijde van het 'Lentekatern' toont in twee beeldregisters de natuur in lentetooi, in de vorm van een weelderig en divers woud vol vogels en levenslustige dieren. De direct aan de afbeelding voorafgaande liedgroep draagt de toepasselijke titel '*De Vere*'. Na deze uitbundige 'natuurintroductie' laat het slot van het 'Liefdeskatern' een jongeman zien die zijn geliefde bloemen aanbiedt. Evenals in de liedteksten worden het 'natuurlijke lentekader' en de 'liefdesverklaring' als afzonderlijke maar samenhangende thema's weergegeven. De Buraanse illustraties bij de lente- en liefdesliederen staan aan het begin van de uitbeelding van deze nieuwe thema's. Een liefdespaar in 'minnegesprek' zal na dit prille begin uitgroeien tot hét motief van de hoofse beeldtraditie. De afbeelding van de lentenatuur blijft echter uniek voor de Carmina Burana en kent geen parallellen in de kunst van de eigen tijd of daarna. Door haar bladvullende formaat en uitzonderlijke voorstelling geldt deze tekstgebonden maar zelfstandig gepresenteerde Lenteminiatuur vanaf de eerste tentoonstellingen en publicaties als de meest karakteristieke illustratie van de hele liederenverzameling. In de kunsthistorische literatuur gaat de aandacht dan ook vrijwel exclusief uit naar deze ene afbeelding.

Het Lentelandschap: de natuur in de lente

De reputatie van de 'landschapsminiatuur'

De bekende en veelbesproken miniatuur bij de Lenteliederen wordt op uiteenlopende wijze omschreven, vaak als 'landschap' (ook: fantasie-, paradijs-, zomer- of boslandschap), maar ook als 'het woud' met zijn dieren of 'bomen en dieren', als 'de natuur' met planten en dieren of de 'planten- en dierenwereld', maar slechts zelden als uitbeelding van de *Lente*. Eénmaal draagt de miniatuur de titel 'Lentelandschap', in de Nederlandse vertaling van Jansons *History of Art,* waar in het origineel 'Summer Landscape' staat.

De kunsthistorische literatuur voor 1950

De vroege beeldpublicaties en beschrijvingen van de miniatuur stammen van Duitse auteurs, die de afbeelding behandelen binnen de context van de Duitse kunst en vanuit het blikveld van de stijlgeschiedenis. De gestileerde boomvormen worden in kaart gebracht en vergeleken met het ornamentale lijnenspel van de initiaal-ranken. De afbeelding wordt besproken als exponent van de laat-romaanse periode, waarin een nieuwe natuurbeleving opkomt in samenhang met een meer wereldlijke instelling. De term 'landschap' wordt voor het eerst gebruikt voor de voorstelling op de miniatuur (Jacobi 1923) en de reputatie wordt gevestigd van 'oudste pure landschapsafbeelding in de Duitse kunst': de weergave van een woud vol dieren, maar zonder enige menselijke figuur (Schrade 1937, Fischer 1942).
Het werk over boomstileringen in de middeleeuwse schilderkunst door A.E. Brinckmann, gepubliceerd in 1906, bevat naar mijn weten de eerste uitvoerige bespreking van de miniatuur, vergezeld van een bladvullende fotografische reproductie van 'het woud met zijn dieren'.[174] Bij

[174]Brinckmann 1906, 39 ff., pl. VIII: 'Carmina burana: der Wald und seine Tiere'; zie onder: boomvormen. Deze vroege foto-opname is linksboven op de lijst genummerd en laat het gat in het perkament nog onbedekt zien: de tekst van de onderliggende pagina is erdoorheen zichtbaar. Dezelfde opname (negatief-nr 1570) werd

Brinckmann vinden we al de later eindeloos herhaalde duiding van de de afbeelding als illustratie van een specifieke tekst, namelijk het Duitse gedicht op de tegenoverliggende bladzijde (CB 161a). Hieruit stamt ook zijn omschrijving van de voorstelling als een weergave van 'het mooie woud'.[175] Typerend voor het gebruik van ornamentale boomvormen - aldus Brinckmann - is de afbeelding van de Carmina burana, die de volgende verzen illustreert:
Diu werlt frout sih uber al gegen der sumerzite
aller slahte vogel schal horet man nu wite
dar zu blumen unde chle hat diu heide vil als e
gruene stat der schoene walt: des suln wir nu wesen balt
In zijn stijlgeschiedenis van de Duitse boekschilderkunst uit 1923 benoemt Franz Jacobi de voorstelling van de miniatuur voor het eerst als 'landschap': als een vroege poging om het landschap aan te duiden.[176] Dit doet de miniator als volgt: hij brengt al heuvels aan, hij zet bomen neer met ronde kruinen en schematisch ingetekende bladeren; in de lucht laat hij vogels lustig *schwirren* en op de bodem dieren *tummeln*. Interessant is volgens Jacobi dat hier weliswaar het gehele landschap zuiver ornamentaal behandeld is, maar 'die Freude an der freien Natur' zich toch al in bijzonder hoge mate laat zien.
De eerste kleurenreproducties van de beeldcyclus begeleiden de kritische editie van 1930 en Schumanns artikel over de Carmina-Burana-miniaturen uit dezelfde periode.[177] Schumann duidt de dubbelafbeelding aan als 'fantasielandschappen' en geeft de volgende beschrijving.[178] Aan de boven bergachtige en onder vlakke bodem ontspruit een overvloed aan geheel fantastische planten, waartussen het wemelt van allerlei dieren, vooral vogels, in de meest verschillende houdingen. Onder verschijnen daarnaast ook viervoeters, zelfs een leeuw. Natuurgetrouwheid is in de details wel aanwezig (zie het bekoorlijke haasje), maar wordt in de compositie als geheel niet nagestreefd.
In 1937 krijgt de miniatuur uit de Carmina Burana een ereplaats toegewezen in de 'Waldikonographie' van Hubert Schrade: die van oudste 'reine Landschaftsdarstellung' in de Duitse kunst. Op deze afbeelding zijn de bomen als ornamenten gestileerd. Het zo 'in Abbreviaturen' voorgestelde woud wemelt van de dieren, maar mensen ontbreken.[179]
Het bovenstaande wordt nog eens kort samengevat door Otto Fischer in zijn geschiedenis van de Duitse schilderkunst. In de illustraties van de *Carmina burana* wordt nu zelfs het ornamentale spel van het oude initialen-rankwerk tot fantasievolle landschapsbeelden van bomen, bloemen en velerlei dieren - zonder enige mensenfiguur - omgevormd.[180] De 'Woud- en Landschapsfantasie' uit de Carmina Burana had blijkbaar inmiddels zo'n vanzelfsprekende plaats ingenomen binnen het panorama van de Duitse middeleeuwse kunst, dat Alois J. Schardt in zijn overzichtswerk uit 1941 een

---

later nog gebruikt voor zwart-wit reproducties in o.a.: Schardt 1941, RDK 1948 (1983), Pochat 1970, *The Year 1200* II (tent.cat. New York 1970), Diemer 1987-2: hele beeldcyclus (doorgenummerde reeks).
[175]Vgl. Michel 1966, afb. naast p. 68: 'Pulchra Silva'.
[176]Jacobi 1923, 44, 33: afb. 19: 'Landschaft'. Voor deze beeldplaat is al een nieuwere foto-opname van de miniatuur gebruikt, waarin het gat (zoals nu nog steeds) bedekt is met een stukje blauwgekleurd perkament; de auteur zegt dank aan de BSB München: reproducties vervaardigd naar de originelen; deze zwart-wit opname ook bij: Hautmann 1937 (PK VI); Fischer 1956 (1942); Schindler 1963; Weigert 1963; Steinen 1965.
[177]Eerste reproducties in kleurendruk: kritische editie: CB Hilka-Schumann I,1 (1930) pl. 3: 'Phantasielandschaften'; zelfde 'Druckstock' en titel: artikel Schumann 1929/30, afb. 2; zo ook: CB Laistner/Düchting 1993, pl. II; vgl. CB-Laistner/Brost 1939, pl. II: 'Phantastische Landschaft'. Eerder: de lijngravures bij de CB-editie van Schmeller (1847): de beeldvlakken zijn gekanteld en gescheiden weergegeven over twee naast elkaar liggende pagina's (196 f.). Later: CB Faksimile (1967); CB Korth (1979) 80, titelafb. bij: II. 'Carmina veris et amoris, Frühlings- und Liebeslieder'; CB Vollmann (1987), beeldkatern in kleur, afb. 2: 'Bäume und Tiere'; zo ook: Diemer 1987-2, 47, afb. 2 (zwart-wit).
[178]Schumann 1929/30, 418, 415: afb. 2: 'Phantasielandschaften'. Zelfde titel bij: Hautmann 1937, 141, 144, pl. 656.
[179]Schrade 1937: naar Trier 1985, 352 f.; zie onder. Vgl. H. Weigert, 'Blatt, Blattwerk' in RDK II, 1948 (1983) 838, 841: afb. 6a: 'Eine typisch hochmittelalterliche 'Landschaft' zeigen die 'Carmina Burana' aus Benediktbeuren von 1225 mit den mannigfaltigsten Abwandlungen der 'Idee Baum', die von der Realität Baum noch nichts weiß und wissen will'.
[180]Fischer 1956, 50, 51: afb. 33: 'Bäume und Getier'.

bladgrote illustratie opnam, met bovenstaand bijschrift maar zonder de miniatuur in zijn lopende tekst te behandelen.[181]

Boeckler en de literatuur na 1950

Het kleurentijdperk breekt voor het Buraanse 'landschap' pas echt door na de Tweede Wereldoorlog, met als startpunt de tentoonstelling over pre-gotische kunstschatten uit Duitse bibliotheken en musea, die in 1949 als dank voor de Zwitserse naoorlogse hulp gehouden werd in Bern. Deze expositie, *Kunst des frühen Mittelalters*, werd een jaar later herhaald in München onder de titel *Ars sacra*. In beide exposities wordt de Codex Buranus getoond, geopend op de bladzijde met het 'Waldlandschaft'. In de begeleidende catalogi geeft Albert Boeckler een bondige samenvatting van eerdere uitspraken over de miniatuur, die hij aldus beschrijft: 'Frühes Bild einer Landschaft ohne szenische Beigaben' als illustratie bij de verzen: *Diu werlt* .. (Bern 1949), met als latere variant: 'Frühestes selbständiges Bild einer Waldlandschaft' (München 1950). De catalogi bevatten geen illustratie, maar de tentoonstellingen geven wel aanleiding tot twee verdere publicaties met reproducties van de besproken kunstwerken in kleur.

In Bern verschijnt in 1950 een selectie van 19 werken uit de expositie, met beeldbeschrijvingen door Anna Maria Cetto, onder de titel *Mittelalterliche Miniaturen*. Uit de Carmina Burana wordt de belangrijkste miniatuur gepresenteerd: 'der schöne Wald', hier fraai omschreven als een 'lyrisch Waldbild' zonder verhalende voorstelling. De schilder toont geen 'natuurlijk' woud, voortkomend uit een naturalistische opvatting. Het geheel is over twee beeldstroken verdeeld, alles is streng gestileerd en bijna tot ornament geworden. Cetto geeft in haar beschrijving weliswaar aan dat het thematische zwaartepunt van de liedverzameling gevormd wordt door het liefdeslied, ingeleid door een lofprijzing van de natuur, maar spitst de interpretatie vervolgens, in navolging van Brinckmann en Boeckler, geheel toe op de tekst van CB 161a (*Diu werlt*).

Boeckler zelf neemt het 'Waldlandschaft' op in zijn *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit* uit 1952, een klein boekje met een grote invloed op de verdere status van de miniatuur. In zijn inleiding over de pre-gotische kunst stelt de auteur dat de formele schoonheid van deze beeldtaal niet schuilt in een natuurgetrouwe weergave, maar in het ritme van de vlakverdeling, de dynamiek van de lijnvoering en de geordende rijkdom van de ornamentale stilering. Eind 12^{e} eeuw komen de schema's tot nieuw leven door toenadering tot de natuur: 'ein drängendes Wachstum erfüllt die Pflanzenwelt, die Ranken der Initialen verschlingen sich üppig wuchernd in dichter Verflechtung, überall zeigt sich ein größeren Reichtum der Form.' De 'vagantenliederen' van de Carmina Burana brengen 'de eerste zelfstandige afbeelding van een woud': het is de illustratie bij een gedicht (*Diu werlt*) waaruit een nieuwe tijd spreekt en de hele vreugde over de schoonheid van de natuur, die jubelt in de liederen van de 'Minnesang'.[182]

De kunsthistorische keten van overlevering

Boecklers beschrijving van de miniatuur is bijna 'canoniek' geworden en steeds weer zijn elementen eruit overgenomen in catalogusnummers en overzichtswerken. Kunsthistorici baseren zich bij hun bespreking van de afbeelding vrijwel uitsluitend op de voorafgaande kunsthistorische literatuur en geven weinig blijk van belangstelling voor de handschriftelijke context en de functie van de miniatuur daarin. Het blikveld van de kunstbeschouwers beperkt zich daardoor tot de pagina met de landschapsafbeelding en de Duitse slotstrofe van het gedicht op de bladzijde ernaast (CB 161a). Uit de lange reeks liefdesliederen met lentestrofen en natuurlyriek, toch het zwaartepunt van de verzameling, wordt steeds weer - in navolging van Boeckler die zich weer baseert op Brinckmann (1906) - enkel die ene Duitse strofe '*Diu werlt* ..' genoemd als de tekst die door de miniatuur zou worden geïllustreerd. Deze veronderstelde specifieke tekstrelatie keert met Boecklers interpretatie van de miniatuur als

---

181 Schardt 1941, 328: 'Wald- und Landschaftsphantasie'.

182 Boeckler, tent.cat. Bern 1949, nr 235 (geen afb.); idem, *Ars Sacra*, tent.cat. München 1950, nr 218 (geen afb.). Cetto 1959, pl. 18 (kleur): 'Der schöne Wald' (beeldtitel naar Brinckmann 1906). Boeckler 1952, 5, 10, 79 f., 61: kleurafb.: 'Waldlandschaft', tegenover staat het gedicht: *Diu werlt* ..; p. 10: 'Die Vagantenlieder der Carmina Burana [...] bringen die erste selbständige Darstellung eines Waldes - es ist die Illustration zu einem Gedicht aus dem eine neue Zeit und die ganze Freude an der Schönheit der Natur spricht, die in den Liedern des Minnesangs jubiliert.'

'vroegste zelfstandige afbeelding van een boslandschap' (zonder figuratieve scène) als een formule terug in latere publicaties van de BSB in München, zoals de catalogus bij de jubileumtentoonstelling uit 1958 (*400 Jahre*) en het platenboek met topstukken uit 1970 (*Cimelia*), maar bijvoorbeeld ook in de *Staufer*-catalogus uit 1977.[183] Anton Legner citeert in zijn monumentale overzicht van de romaanse kunst in Duitsland uit 1982 (herdrukt in 1996) op zijn beurt weer de tekst van *Cimelia monacensia*: ook de beroemde miniatuur van de Carmina Burana, 'de vroegste zelfstandige afbeelding van een boslandschap met talrijke dieren', herinnert aan de tradities van de initialen van de romaanse boekkunst evenals aan de abstracties van hun beeldschemata, maar de afbeelding is een 'illustratie van de verzen die op de tegenoverliggende bladzijde staan'.[184]

Nordenfalk: 'le célèbre paysage des Carmina Burana'

De internationale doorbraak van de Buraanse miniatuur volgt enige jaren na Boecklers publicaties, wanneer ze in 1958 wordt opgenomen in het standaardwerk over de romaanse schilderkunst van André Grabar en Carl Nordenfalk, in de prestigieuze Skira-reeks met fraaie kleurenplaten.[185] De afbeelding draagt de veelvuldig overgenomen titel 'zomerlandschap' (*paysage d'été*), naar het ook hier geciteerde gedicht CB 161a (enkel de eerste twee verzen). Nordenfalk, die de boekschilderkunst behandelt, baseert zich bij zijn bespreking van de miniatuur op Boeckler. Hij omschrijft de voorstelling als een puur landschap (*paysage pur*) en een boslandschap (*paysage forestier*), maar ook als een ornamentaal landschap (*paysage ornemental*) waaraan men kan zien dat de voor de romaanse boekschilderkunst zo kenmerkende ornamentale stilering ook tot uiting komt in de behandeling van de natuur. 'Een ware staalkaart van de gestileerde boomweergave in de romaanse periode wordt ons getoond in het beroemde landschap van de Carmina Burana, dat (volgens de tekst) de natuur weergeeft in haar zomertooi: *Diu werlt* ..' De miniaturist heeft de poëtische visie van de dichter vertaald in ornamentale vormen; zijn bomen zouden heel goed ook de ranken van een romaanse initiaal kunnen zijn, aldus Nordenfalk.

Janson: 'Page with Summer Landscape'

Een definitieve opname in de canon van de kunstgeschiedenis vindt plaats in 1962, wanneer Horst W. Janson de miniatuur behandelt in zijn steeds opnieuw herdrukte *History of Art*, als sluitstuk (in woord en beeld) van het hoofdstuk over de romaanse periode. Jansons beschrijving van de afbeelding mondt uit in een ware ode aan de expressieve kwaliteiten van de geabstraheerde romaanse beeldtaal, die de explosieve groeikracht en dus het wezen van de lentenatuur indringender verbeeldt dan een uiterlijk gelijkende natuurweergave ooit zou kunnen. Hoewel Jansons beeldbeschrijving het ontluiken van de natuur tot thema heeft, toch duidelijk een lente-aspect, grijpt hij voor de beeldtitel terug op Nordenfalks 'zomerlandschap' en de traditionele koppeling aan het gedicht over de zomertijd, zonder dit letterlijk te citeren.

Janson bespreekt de miniatuur in het bredere kader van de 'renaissance' van de 12^{e} eeuw, de opnieuw ontwakende belangstelling voor de mens en de natuur in Europa, die onder andere tot uitdrukking komt in een grotere bereidheid om de vreugden van zintuiglijke ervaringen te erkennen. Dit laatste aspect wordt met name weerspiegeld 'in such lighthearted poetry as the well-known *Carmina Burana*'. Is het op zich al veelbetekenend dat een liederenverzameling, die grotendeels - en soms al te openlijk - aan de geneugten (*delights*) van de natuur, de liefde en het drinken is gewijd, werd verfraaid met illustraties. Nog verwonderlijker is het echter om bij een van de gedichten, waarin de lente wordt verheerlijkt, een miniatuur aan te treffen die een landschap voorstelt - voor zover wij weten het eerste

---

[183]Naar Boeckler: *400 Jahre*, nr 42 (W. Hörmann), afb. 38: fol. 64^{v}-65^{r}: .. 'ohne szenische Motive', als ill. van het tegenoverstaande gedicht .. (samen te zien op opengeslagen dubbel-pagina); *Cimelia Monacensia* 1970, nr 37 (kleur): 'Der Wald und seine Tiere': .. 'mit zahlreichen Tieren', als ill. ..; *Staufer* 1977, nr 363 (W. Irtenkauf): Facsimile, geen afb.: 'Die aufgeschlagene Seite zeigt eine Waldlandschaft, dazu steht rechts im Text (Zeile 7-11): ..' ; cf. Schumann 1930 (Einleitung) 49*; Diemer 1987-2, 61; Klemm/Wagner 2003, nr 10, afb. 10ab: fol. 64^{v} en 65^{r} (kleur): 'Pflanzen- und Tierwelt (Miniatur zu Frühlingsliedern)'.

[184]Legner/Hirmer 1996 (1982), 115 f., pl. 484 (kleur): 'der Wald und seine Tiere'. Naar Boeckler: Schindler 1963, 160, 131: afb.

[185]Nordenfalk 1958, 201 ff., 200: afb. (kleur): 'paysage d'été'; Duitstalige versie onder de titel *Die romanische Malerei*; zie ook onder: boomvormen (Erdmann).

in de westerse kunst sinds de laat-klassieke tijd. De illustrator van de *Carmina Burana*, die het leven van de natuur in de zomertijd moest uitbeelden, stond dus voor een moeilijke taak. Hij heeft die opgelost op de voor zijn tijd enig mogelijke manier, namelijk door de pagina te vullen met een soort bloemlezing van romaans plantornament, verlevendigd met vogels en dieren. De bomen, ranken en bloemen blijven zo abstract dat we geen enkele soort kunnen determineren. De vogels en dieren, waarschijnlijk gekopieerd uit een zoölogisch tractaat, zijn veel realistischer. Toch hebben de planten een mysterieuze eigen vitaliteit, waardoor ze lijken uit te botten en te ontluiken alsof de groei van een heel seizoen werd samengebald in enkele koortsachtige ogenblikken. Deze reusachtige zaailingen drukken de uitbundigheid van de vroege zomer uit, de opgespaarde energie die plotseling vrijkomt, en ze brengen dit over op een veel intensere manier dan normale vegetatie had kunnen doen. De kunstenaar heeft een sprookjeslandschap gecreëerd, maar zijn betoverde wereld roept niettemin essentiële aspecten van de realiteit op, een essentie die aan de werkelijkheid ten grondslag ligt.[186]
Janson gebruikt voor het in de miniatuur uitgebeelde 'groeiseizoen' in zijn tekst afwisselend de benamingen *spring, summertime, early summer*, met als beeldtitel *Summer Landscape*, seizoensaanduidingen die in de Nederlandse bewerking steeds met *lente* zijn vertaald. Dit had tot consequentie dat Jansons 'Zomerlandschap' een *Lentelandschap* is geworden, naar mijn weten tot dusver de enige vindplaats voor deze toch zo voor de hand liggende omschrijving van de afbeelding.[187]

The famous page - la célèbre miniature

De (zelden uitgeleende) Codex Buranus is zelf in 1970 niet aanwezig op de tentoonstelling *The Year 1200* in New York, maar de 'beroemde beeldpagina' komt wel voor in deel II van de catalogus, in de bijdrage van D.H. Turner over boekschilderkunst.[188] Turner betitelt de voorstelling als 'het woud met dieren' (*the woods with animals*) en geeft de gebruikelijke beeldverklaring: 'the famous page accompanies a poem depicting the delights and beauties of nature in summertime.'
De status van de miniatuur als een der ikonen van de romaanse kunst wordt bevestigd door de opname ervan in bredere Europese overzichten, als dat van George Zarnecki uit 1970/71 (*Romanik/Romanesque*) en het tweedelige werk uit 1982/83, *Le monde roman* (vertaald als *Romanische Kunst*), waarin François Avril de boekschilderkunst behandelt. In beide publicaties figureert het 'zomerlandschap' als een nieuw thema dat nog in de ornamentale beeldtaal van de romaanse traditie is vormgegeven. Zarnecki benadrukt het decoratieve aspect van de miniatuur uit de Carmina Burana. Deze beroemde lyriekverzameling bevat een van de vroegste middeleeuwse landschapsschilderingen (*landscape paintings*), ter illustratie van een lofzang op de zomer (zonder citaat). De voorstelling is echter niet gebaseerd op natuurstudie, maar samengesteld uit conventionele plantvormen en dierfiguren in een vlakke ornamentale behandeling. Het resultaat is een vlakmatige compositie die aan een tapijt doet denken.[189]

---

[186]That a collection of verse devoted largely - and at times all too frankly - to the delights of nature, love, and drinking, should have been embellished with illustrations is significant in itself. We are even more surprised, however, to find that one of the miniatures, coupled with a poem praising spring, represents a landscape - the first, so far as we know, in Western art since late classical times. [...] Thus the *Carmina Burana* illustrator, called upon to depict the life of nature in summertime, must have found his task a rather perplexing one. He has solved it in the only way possible at the time - by filling the page with a sort of anthology of Romanesque plant ornament interspersed with birds and animals. The trees, vines, and flowers remain so abstract that we cannot identify a single species (the birds and animals, probably copied from a zoological treatise, are far more realistic), yet they have an uncanny vitality of their own that makes them seem to sprout and unfold as if the growth of an entire season were compressed into a few frantic moments. These giant seedlings convey the exuberance of early summer, of stored energy suddenly released, far more intensely than any normal vegetation could. Our artist has created a fairytale landscape, but his enchanted world nevertheless evokes essential aspects of reality (an essential underlying reality).

[187]H.W. Janson, *History of Art*, New York 1962, naar de 5e editie uit 1995, ed. A.F. Janson, 328, 329: fig. 442 (kleur): 'Page with *Summer Landscape*' (from a manuscript of *Carmina Burana*, early 13th century), slotafbeelding van Chapter 3: 'Romanesque Art' (p. 306-29). Nederlandse vertaling: *Wereldgeschiedenis van de kunst*, Den Haag z.j. (4e druk), 280 f., kleurenafb. 36: 'Romaans. Pagina met *Lentelandschap*'.

[188]Turner 1970 (Year 1200 II), 164, 165: afb. 209 (zwart-wit): 'The woods with animals'.

[189]Zarnecki 1970, 164, 189, pl. 188 (kleur): 'Summer landscape'. Vgl. U. Geese, in Toman 2002, 239: 'Carmina Burana' met kleurafb.: 'Forest landscapes'.

Avril accentueert de overgangspositie van het 'zomerse boslandschap', waarin met traditionele beeldmiddelen al een nieuwe mentaliteit wordt uitgedrukt. De beroemde miniatuur uit de Carmina Burana, met de afbeelding van een zomerlandschap, valt met haar puur ornamentaal opgevatte natuurweergave nog geheel binnen het kader van de romaanse traditie. Er heerst echter in deze miniatuur een levendigheid en vrolijkheid (*animation, gaieté*), die geheel overeenstemmen met de profane toon van de liederen in deze verzameling én die nieuwe tijden aankondigen.[190]

Een middeleeuws 'landschap' of 'natuurbeeld'?

De miniatuur heeft haar roem grotendeels te danken aan de reputatie van vroege of zelfs vroegste zelfstandige landschapsafbeelding in de middeleeuwse schilderkunst. Het weergegeven landschap omvat enkel een woud met dieren, geen verhalende scène of enige andere menselijke activiteit. Op grond van deze status werd het unieke romaanse 'landschap' ook opgenomen in overzichtswerken gewijd aan de landschapsschilderkunst.

De reputatie gaat terug op Hubert Schrade, die - zoals eerder gezegd - de miniatuur in 1937 een ereplaats toekent in zijn 'iconografie van het woud', een voor de latere Duitse kunst zo kenmerkend beeldthema. 'Die älteste reine Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst' stelt een woud voor, samengesteld uit ornamentaal gestileerde boomvormen, dat wemelt van de dieren maar geen mensen laat zien.[191]

Eva Börsch-Supan bespreekt in 1967 de miniatuur kort in haar overzicht van interieurdecoratie met landschapsmotieven en laat zich daarbij vooral inspireren door Boeckler.[192] Begin 13e eeuw ontstaan in Duitsland ook wereldlijke 'landschappen' zoals de beroemde miniatuur van het Carmina-Burana-handschrift. De bijbehorende tekst (*Diu werlt*) laat zien dat het in de dichtkunst opbloeiende natuurgevoel hierin een aandeel had. Beeldweergave en gedicht zijn weliswaar nog niet zozeer op natuurobservatie gebaseerd, 'vermitteln aber in dem dicht-lebendigen Zauberwald eine starke Intensität der Empfindung.'

Götz Pochat plaatst in zijn studie *Figur und Landschaft* uit 1973 de miniatuur in het kader van de nieuwe waardering voor het aardse leven en de zichtbare wereld, die ook binnen kerkelijke kringen in de 12e eeuw opkomt. Vooral in de dichtkunst uit die tijd wordt de vreugdebrengende schoonheid en diversiteit van de natuur geprezen. Deze natuurlyriek heeft ook in de Carmina Burana een belangrijke plaats gekregen in de vorm van voorjaarsbeschrijvingen, invoelende natuurbeelden bij de liefdeslyriek en paradijselijke ideaallandschappen als setting voor de handeling. Curtius heeft er echter op gewezen dat de 'natuurbeschouwing' van de Middeleeuwen onder sterke invloed stond van natuur- en landschapstopoi uit de antieke literatuur en retorica. Het voortdurende gebruik van deze literaire topoi maakt de landschapsbeschrijving tot een optelsom van afzonderlijke elementen, met als resultaat een gekunsteld ideaallandschap. Een dergelijk landschap is uitgebeeld in de miniatuur die deze liederen met natuurbeschrijving illustreert. Volgens Pochat behoort de illustratie bij de Carmina Burana tot de mooiste getuigenissen van de middeleeuwse 'Bejahung der Natur'. Verschillende bomen, vogels en dieren zijn daar in 'lebhaft ornamentale' stijl voor een blauwe grond weergegeven. Hoewel de illusionistische werking niet al te groot is, heeft de kunstenaar ongetwijfeld gepoogd een paradijselijk landschap of een woud in beeld te brengen.[193]

Het 'Woud met zijn dieren' is ook opgenomen in het grote platenboek van Erich Steingräber over de Europese landschapsschilderkunst vanaf de Oudheid, waarin de voorafgaande literatuur nog eens bondig wordt samengevat. Het eerste pure 'Landschaftsbild' van de Middeleeuwen 'illustreert' een gedicht (CB 161a) dat getuigt van een 'neu erwachten Sinn' voor de schoonheden van de natuur, die ook uit de liederen der minnezangers spreekt. De miniatuur toont weliswaar nog geen 'innerweltlich geschaute Landschaft', maar 'veranschaulicht mit vorgeprägten Mustern paradigmatisch den gewußten scholastisch-mittelalterlichen Begriff vom Ganzen der Natur'. In het vlakke woudsilhouet van

---

190 Avril 1982/1983, 222, 224: afb. 210 (zwart-wit: alleen bovenste helft van de miniatuur): 'Paysage d'été en forêt'; 'Sommerliche Waldlandschaft'.

191 Schrade 1937, naar: Trier 1985, 352 f., afb. 5: 'Sommerlandschaft'; zie boven.

192 E. Börsch-Supan 1967, 196, geen afb.: verwijst naar Boeckler 1952; zie onder: boomvormen.

193 Pochat 1973, 110, 113 ff., 137, 141-3 (geen afb.); met citaat van *Diu werlt* .. (naar Boeckler), voorzien van een relativerende voetnoot (n.158) over de aangenomen directe relatie tussen de strofe en de afbeelding. Cf. Pochat 1970 (*Exotismus*), 35 f., afb. 10: 'Paradieslandschaft'; zie onder: boomvormen.

fantasiebomen tegen een blauwe achtergrond zijn vogels en een aantal dieren verweven.[194] Toch lijkt de reputatie van de miniatuur als 'landschap' aan slijtage onderhevig. In de nieuwere kunsthistorische literatuur wordt deze term als een anachronisme uit later tijd beschouwd. Men benadrukt de tekstgebondenheid van de voorstelling, niet langer als specifieke illustratie van *Diu werlt* (CB 161a) maar als visualisatie van de lenteliederen als geheel. De verwijzing naar de titel '*De Vere*' leidt echter niet tot opname van 'de Lente' in de omschrijving van de miniatuur.
Peter en Dorothee Diemer (1987) achten de roem van de miniatuur als 'frühestes selbständiges Bild einer Waldlandschaft' onverdiend en relativeren dan ook het kunsthistorische belang ervan.[195] Zij menen dat het landschappelijke aspect van de voorstelling sterk wordt overschat en zien de bladvullende afbeelding eerder als een uit gestileerde bomen en dieren samengesteld 'Naturbild', vergelijkbaar met een wandvullend decoratief 'woudtapijt'. Desondanks beschrijven ze dit 'Bild der Natur' in landschapstermen: een heuvelachtig terrein, beplant met diverse bomen, struiken en bloemen, en bevolkt door vogels en viervoeters.
Elisabeth Klemm merkt in 1998 in haar catalogusbespreking van de 'Carmina burana' op dat de kunsthistorische interesse zich meestal beperkt tot de nieuwe thematiek van de miniaturen, in het bijzonder 'das reine Landschaftsbild ohne inhaltlich-erzählerisches Thema'. Wordt de miniatuur hier nog betiteld als 'landschapsafbeelding met planten en dieren', in haar bijdrage aan de tentoonstellingscatalogus uit 2003 (met Bettina Wagner) is de term landschap verdwenen en luidt de titel 'planten- en dierenwereld', nader omschreven als: 'eine lebendige Tierwelt zwischen üppig wuchernden Pflanzen'. Geïnspireerd door de 'Naturverbundenheit' van de gedichten schiep de schilder onder vrije toepassing van een vertrouwd vormenrepertoire een geheel uniek, tot bladvullende voorstelling verheven 'Naturbild'. Hoewel de formele motieven zich direct uit de laat-romaanse ornamentiek laten afleiden, is het ontbreken van elk inhoudelijk-verhalend beeldthema en het afzien van 'figürliche Elemente' volstrekt ongebruikelijk. De miniatuur roept associaties op met 'reine Landschafts- und Naturbilder', thema's die de Middeleeuwen echter in het algemeen vreemd zijn en pas in de Nieuwere Tijd 'bildwürdig' worden.[196]
Ook Julia Walworth benadrukt in haar essay, getiteld 'Earthly Delights' (2000), de uniciteit van deze als omlijste voorstelling gepresenteerde weergave van de natuurlijke wereld, waarbij ze de door Janson (1962) gevestigde reputatie nuanceert. 'This miniature has sometimes been referred to as the first landscape in Western post-classical art, and while such claims may be anachronistic, it is difficult to find similar miniatures in which the natural world appears totally uninhabited by humans or anthropomorphic figures and with such formal framing.' Hierbij lijkt zij het antropomorfe 'bladmasker' over het hoofd te hebben gezien, een beeldelement dat vrijwel altijd wordt genegeerd in beschrijvingen van de miniatuur. Walworth omschrijft de dubbelafbeelding als 'woudscènes met vogels en andere dieren'. Evenals bij de (oorspronkelijk) voorafgaande Dido-miniatuur is de beeldruimte verdeeld in twee registers, die echter geen verhalende scènes bevatten maar elk een woudscène: de bovenste primair bevolkt door vogels, de onderste door dieren. In aansluiting op de gedichten over de lentetijd heeft de kunstenaar ernaar gestreefd de natuurlijke overdaad in beeld te brengen: de weelderige plantengroei en de veelvoud aan vogels en dieren. De scènes laten een 'variety of vegetal forms'zien, herkenbare boomtypen uit de kunst van die tijd (zoals de lindeboom) naast ornamentale initiaalranken 'transplanted and gone wild'. Hoewel alle elementen van de afbeelding vaker voorkomen in de contemporaine boekilluminatie, is hun toepassing in dit handschrift opmerkelijk en zonder parallel. Volgens Walworth reflecteert de woudminiatuur 'with its exuberant

[194] Steingräber 1985, 49 f., pl. 18 (kleur): 'Der Wald und seine Tiere'/'Wald mit Tieren'.
[195]Diemer 1987-1, 1291, 1289, n.3; Diemer 1987-2, 66, afb. 2: 'Bäume und Tiere'; onder verwijzing naar: *Ars Sacra* (Boeckler), *Cimelia monacensia*, en Eschenburg 1987, p.10: eerste 'Landschaftsbild'. Zie ook: F. Mütherich, in *Bayern* 1972, 56, 54: afb. 31: 'Landschaft aus den 'Carmina Burana'', nr 109 (H. Unger); H. Unger, in: *Text und Bild* 1986, nr 40 (geen afb.): 'die früheste selbständige Waldlandschaft mit Tieren' (als *Cimelia*).
[196]Klemm 1998, nr 105, 122 f., afb. 299: 'Landschaftsbild mit Pflanzen und Tieren'; *Deutsche Literatur* 2003, nr 10: 'Carmina Burana' (E. Klemm/B. Wagner), afb. 10ab (kleur): fol. 64^{v}-65^{r}, 10a: 'Pflanzen- und Tierwelt (Miniatur zu Frühlingsliedern)'.

variety of forms' zelfs het karakter van de Carmina Burana als geheel: 'a true paradise of poetry, music, and visual images'.[197]

Een tweedelig en omkaderd boslandschap

Het lijkt mij dat de voorstelling wel degelijk als een 'landschap' kan worden aangeduid. De afbeelding bevat elementen van een landschap: een vlakte en heuvels begroeid met bomen, die samen een boslandschap vormen dat wordt bewoond door dieren en vogels. De illustrator heeft de onderdelen van de lentenatuur (flora en fauna) niet schematisch naast elkaar opgesomd, maar ze ingekaderd in hun 'natuurlijke' omgeving. Het is op zich al uitzonderlijk dat de natuur tot exclusief onderwerp van een beeldende en omlijste voorstelling wordt verkozen, niet als illustratie van een biologisch tractaat (een planten- of dierenboek), maar als afbeelding in een literair werk. Deze ornamentaal uitgewerkte natuurweergave is dan ook niet bedoeld als getrouwe nabootsing van de werkelijkheid maar als verbeelding van de lentestemming in de natuur, ter illustratie van de liedstrofen die de lente bezingen. Het idyllische lentewoud met zijn sierlijke lijnen, ritmische vormen en rijke kleurschakeringen kan met recht een 'lyrisch landschap' worden genoemd, vervaardigd met de middelen van de romaanse pentekenstijl.

De buitenlijst van de dubbel-afbeelding functioneert als inkadering van de getoonde landschapsuitsnede, het groene binnenkader doet samen met de blauwe achtergrond tevens dienst als beeldelement: een groen bodemvlak omgeeft het blauwe luchtruim. Deze groene rand vormt meteen een ondiep podium voor een voorstelling met een zeer beperkte dieptewerking. Alle beeldelementen waaruit het landschap is samengesteld, zijn op de voorgrond geplaatst in een dicht weefwerk, waarachter de lichtblauwe wolkige achtergrondschildering het geheel nog een zekere atmosferische werking geeft. Het landschap breidt zich uit in friesvorm naar links en rechts, waar het wordt afgesneden door het kader. De blik van de beschouwer blijft parallel aan het beeldvlak - een blik 'in de diepte' levert geen wijdse verten op maar slechts lucht. Volgens mij is er echter wel sprake van verbeelding van diepte in het landschap door de twee gescheiden beeldregisters, die twee dieptelagen vertegenwoordigen: een voor- en achtergrond. Door de blik omhoog te richten kan de beschouwer in de verte kijken, waar de heuvels oprijzen. De kunstenaar heeft zo gepoogd ruimte te scheppen met in wezen vlakke beeldmiddelen.

De Vere - een Lentebeeld: de natuur in de lentetijd

In wezen is het weergegeven 'landschap' of 'woud' echter in de eerste plaats een seizoensuitbeelding, een tijdsbeeld van de natuur waarin de liefdesliederen zijn ingekaderd. Met het 'mooie jaargetijde' dat in de liefdesliederen wordt bezongen, wordt meestal de Lente bedoeld, zoals de titel van de aan de miniatuur voorafgaande groep, '*De Vere*', aangeeft en uit de beginregels van deze liederen blijkt. In het direct aan de landschapsminiatuur voorafgaande lied CB 160 is echter sprake van de beginnende Zomer (*estas*) na de winterkou. Het lied dat direct na de miniatuur op de bladzijde ernaast staat besluit de reeks liefdesliederen met natuurbeschrijving. Dit lied CB 161 wordt vaak geciteerd als de tekst waarvan de landschapsminiatuur een illustratie zou zijn, en dan met name de Duitse slotstrofe CB 161a: *Div werlt frouet sih uber al gegen der sumerzite* etc. Op grond van de vermeende directe relatie tussen deze liedtekst en de miniatuur wordt het daarin weergeven landschap vaak als 'zomerlandschap' of uitbeelding van 'de zomertijd' aangeduid. In de twee Latijnse strofen van lied CB 161 is echter zowel sprake van het begin van de Zomer (*Ab estatis foribus*) als van het begin van de Lente, de dag waarop de wereld haar verjaardag viert (*vere, dies vernalis*). Bovendien illustreert de landschapsminiatuur niet een specifieke liedtekst, maar geeft een soort beeldende samenvatting van de beschrijvingen van de ontwakende lentenatuur, die de ideale entourage vormt voor het opbloeien van de liefde. Vanwege de verwijzingen naar de onstuimige groei der planten en opgewekte levenslust der dieren lijken benamingen die het lente-aspect van de voorstelling benadrukken mij passender dan associaties met de zomer, hoewel de overgang natuurlijk vloeiend is en beide seizoenen met het buitenleven en de liefde verbonden zijn. De uitbeelding van '*De Vere*' kan concreet omschreven

[197] J. Walworth, 'Earthly Delights', in: CB-essays 2000, 71-83: 75 f., 80 f., pl. 8: 'Forest scenes with birds and other animals'; vgl. M.H. Jones, 'Preface', ix; recensie M. Meyer, *Speculum* 77 (2002) 1323 f.: 'The landscape illustration, unique in its time, reflects the seasonal love songs, and Walworth sees it as the epitome of the manuscript: ...'.

worden als een ‘lentelandschap’ of ‘een lentewoud met dieren’, maar ook algemener als ‘de natuur in de lentetijd’ of ‘de natuurlijke wereld in lentegedaante’. De essentie van de voorstelling is het energieke en vreugdevolle ontwaken van het natuurleven in het voorjaar, waarbij het ‘wulpse’ lentelandschap als het ware uitnodigt tot de liefde: de ronde welvingen van de aarde, de weelderige begroeiing deinend in de zwoele bries, de baltsende vogels en lustige dieren. De miniatuur visualiseert zo de tijdgebonden ‘aardse lusten’ van het seizoen: de vreugden van de lente als aanzet tot de liefde, het centrale thema van de Carmina Burana.

De Buraanse boomvormen

Het meest in het oog springende formele aspect van de Lenteminiatuur is de rijke variatie aan gestileerde boomtypen, die deze beeldpagina bijna het karakter geeft van een ‘modelblad’: een ‘staal-kaart’ van boom- en bladvormen en een ‘bloemlezing’ van romaans plantornament. De specifieke vormgeving van bepaalde bomen uit het ‘Buraanse woud’ heeft aanleiding gegeven tot speculaties over de (ultieme) herkomst en betekenis van deze boommotieven.

Brinckmann: typologie der bomen
Zoals eerder opgemerkt is de basis voor de analyse van de diverse boomvormen gelegd door A.E. Brinckmann, in een studie uit 1906 naar *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*. In het kader van zijn ontwikkelingsoverzicht determineert Brinckmann ook de geabstraheerde bomen van de Carmina Burana, niet naar hun (onbenoembare) botanische soort, maar naar hun formele opbouw: kruinboom, bladboom, rankenboom, takboom etc. De gedichten uit de verzameling getuigen van een grotere aandacht voor de natuur, ‘doch wird auch hier allgemein typisch gesehen’. De verzen spreken slechts in algemene termen over ‘woud’ en ‘bomen’ in vaak herhaalde beelden. Om deze dichterlijke visie uit te beelden grijpt de kunstenaar deels terug op oude vormen maar neemt ook nieuwe, uit Frankrijk komende, motieven over. Zo is ‘het mooie woud’ uit de Carmina Burana samengesteld uit een combinatie van traditionele boomtypen (*Flächenbaum, Pilzbaum, Rankenbaum, Ornamentbaum*) en het nieuwe type van de *Kronenbaum*, een boomvorm met een gesloten kruin, die zowel in een variant met een enkele grote bladerkruin als een meerdelige kruin voorkomt. De afbeelding bestaat dus uit een conglomeraat van boom- en plantvormen van uiteenlopende ouderdom en herkomst, die alle tot de vormenvoorraad van de laat-romaanse kunst behoorden. Het bos bevat naast ‘organisch’ opgroeiende boomtypen ook uit verschillende groeivormen samengestelde ‘composietbomen’, waarvan de onderdelen als het ware kunstmatig op elkaar zijn geënt met behulp van motieven uit de ornamentiek zoals ringen en kelkbladeren.[198]

Erdmann: een miniatuur met Perzische bomen?
Een invloedrijke detailstudie door Kurt Erdmann, een specialist in de Oriëntaalse kunst, heeft de interpretatie van de de Lenteminiatuur een tijdlang een andere wending gegeven. In een congresbijdrage uit 1948, gepubliceerd in 1950, brengt hij namelijk de door Brinckmann onderscheide boomstileringen uit de miniatuur in verband met motieven uit de Perzisch-Sassanidische kunst, afkomstig uit de paradijs-iconografie.[199] Deze publicatie heeft de aanzet gegeven tot verdere associaties met oosterse motieven en interpretaties van de voorstelling als ‘paradijslandschap’. Het grote gevaar bij dergelijke, enkel op formele overeenkomsten gebaseerde interpretaties is dat de afbeelding uit haar context wordt gehaald en als geïsoleerd beeld wordt geduid, los van de teksten die zij illustreert.
De bekende miniatuur uit de Codex Buranus laat een bonte veelvoud aan boomuitbeeldingen zien en op de vraag waar deze even rijke als eigenaardige vormenwereld vandaan komt, kan volgens Erdmann het antwoord slechts luiden dat het hier om een typisch syncretistisch product gaat, met elementen die uit verschillende bronnen stammen en via verschillende, veelal lange wegen in deze 13e-eeuwse miniatuur zijn samengevloeid. Daarom is het volgens hem des te verrassender om vast te stellen dat bijna al deze boomstileringen in een vergelijkbare vorm ook in een ander cultuurgebied te vinden zijn,

[198]Brinckmann1906, 34, 39, 41, 44, 46 f., pl. VIII; zie boven: reputatie, beschrijving. Cf. Pochat 1973, 141; Steingräber 1985, 50.
[199]Erdmann 1950-1, pl. XIII.

namelijk in de Perzische kunst ten tijde van de Sassanieden (224-642), de laat-Iraanse stijlfase die tot in de 9e/10e eeuw voortleefde. Hij wijst erop dat een aantal boomtypen en detailvormen van de miniatuur sterk overeenkomen met Sassanidische boomvormen, met name de ornamentale composietbomen en details als de stamkraag en bladkelk. Ook in de landschapscompositie als geheel ziet hij overeenstemmingen met de Sassanidische kunst, bijvoorbeeld de rangschikking van bomen van verschillende vorm, maar ook de oud-oriëntaalse combinaties van boom en berg en van boom en dier. In de conservatieve kunsttraditie van Iran was het erfgoed uit de oude Oriënt behouden gebleven, maar daarnaast nam de Sassanidische kunst ook Hellenistische elementen op, zoals de doorlopende rank, en verwerkte die tot ornamentale ranken- en composietbomen. De Sassanidische stijl van Iran blijkt dus zelf, als typisch laat-antieke kunstvorm, even 'syncretistisch' van aard te zijn als de laat-romaanse stijl van de Carmina-Burana-miniatuur.
De boomvormen van de Carmina Burana zijn volgens Erdmann niet het resultaat van een rechtstreekse overname, maar laten het bijzonder rijke eindpunt zien van een langdurige ontwikkeling binnen de Europese kunst, die in de vroege Middeleeuwen begon met de schematisering van de naturalistische antieke boomvormen met behulp van de gestileerde modellen uit de Iraanse kunst. De oosterse motieven bereikten Europa direct, via de import van Sassanidische zijden weefsels, maar vooral indirect via de Byzantijnse en islamitische kunst, in een voortdurend vernieuwd contact. Overigens zijn niet alle middeleeuwse boomvormen uit de oriëntaalse beeldtraditie te herleiden. Sommige typen behoren tot algemene, wijd verbreide boomschema's, andere gaan terug op Grieks-Romeinse of Byzantijnse vormen of zijn een eigen westerse ontwikkeling.
Tot slot verbindt Erdmann nog inhoudelijke implicaties aan deze formele ontwikkelingsgang; met de oosterse boommotieven zou ook de daarmee verbonden paradijssymboliek zijn overgenomen. In de Carmina-Burana-miniatuur zou, hoewel misschien slechts als verbleekte herinnering, de oud-oriëntaalse voorstelling van de 'hof van Eden' nog naklinken, in de Iraanse gedaante van de 'paradijstuin'. In een artikel uit hetzelfde jaar, over de centrale positie van de Sassanidische kunst in de wereldgeschiedenis, vat Erdmann de kern van zijn lezing nog eens samen en noemt de miniatuur uit de Carmina Burana nu onomwonden een 'paradijslandschap'.[200]

Een 'paradijslandschap'?

In navolging van Erdmann interpreteren ook andere auteurs de voorstelling als een 'paradijslandschap' naar Iraans-Oriëntaals model. Een probleem hierbij is dat de term 'paradijs' verre van eenduidig is. Het bijbelse woord *paradisus* stamt via het Griekse *paradeisos* van het Oud-Perzische *paridaeza*, wat letterlijk 'tuin' of 'omsloten hof' betekent.[201] Het werd oorspronkelijk gebruikt als benaming voor een omheind vorstelijk jachtpark met wilde dieren, daarna ook voor een lusthof met schaduwrijke fruitbomen, bloembedden en waterlopen. De betekenis van zowel de term als de iconografie kan religieus of wereldlijk ingekleurd worden, letterlijk of figuurlijk worden opgevat.
Lars-Ivar Ringbom (1951) bespreekt de miniatuur in het kader van paradijsmotieven in de christelijke kunst, die hij terugvoert op Iraanse voorbeelden.[202] Volgens Ringbom leeft de traditionele paradijsflora van granaatappelbomen en wijnstokken, geabstraheerd tot bladcandelabers en spiraalranken, voort in de boomstileringen van de Middeleeuwen, waarvan de Carmina-Burana-miniatuur een prachtig voorbeeld geeft. Ringbom omschrijft het landschap vervolgens als een paradijsvoorstelling en duidt alle onderdelen als paradijsmotieven: de prachtbomen van het paradijs, de vogels, de dieren die door hun houdingen laten zien dat zij afstammen van 'heraldische' dierparen aan weerszijden van de 'levensboom'.
Börsch-Supan (1967) bespreekt de miniatuur temidden van paradijslandschappen in kerkinterieurs, waarvoor de boekschilderkunst als vergelijkingsmateriaal dient. Na bij de bespreking van dit 'wereldlijke landschap' eerst Boeckler gevolgd te hebben (zie boven) maakt ze een overstap naar de

200 Erdmann 1950-2, p. 515: 'Die naturfernen Formen der Baumstilisierung in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, wie sie in besonders reicher Zusammenstellung die bekannte Paradieseslandschaft der ... Carmina Burana ... zeigt, lassen sich beinahe ausnahmslos in ähnlicher, zum Teil übereinstimmender Formulierung in der sasanidischen Kunst nachweisen.'
201 In het Middel-Perzisch: *pardîs*, waarvan het Arabische *firdaus* is afgeleid, dat in de Koran naast *djanna* (tuin) als benaming voor het paradijs wordt gebruikt.
202 Ringbom 1951, 351 f., afb. 97: 'paradijsbomen'.

interpretatie van de voorstelling als paradijsafbeelding naar Iraans model.[203] De nauwe samenhang van de miniatuur met Sassanidische voorbeelden blijkt volgens Börsch-Supan behalve uit de gestileerde boomtypen ook uit de heraldische, vaak tegengestelde houdingen van de vele vogels, van de leeuw en het paard. Ze meent in de beide half-verborgen herten zelfs oriëntaalse 'dierprotomen' te herkennen. Evenals Erdmann is zij van mening dat de oosterse invloed op de vormentaal ook de hele 'betekenisinhoud' (*Bedeutungsgehalt*) van de Perzische Paradeisoi met zich meebrengt.
Götz Pochat neemt in 1970 het 'paradijslandschap' uit de Carmina Burana op in zijn boek over exotisme in de kunst, als een goed voorbeeld van exotisme in een onbewuste vorm, die resulteert uit de assimilatie van oosterse motieven.[204] Door de import van Sassanidische zijden weefsels en via de vroeg-christelijke, Byzantijnse en islamitische kunst waren de kunstenaars in het westen met deze motieven vertrouwd geraakt. Ook Pochat meent dat de kosmologische boomsymboliek en de tuintraditie van het Iraanse 'paradijs' bijgevolg, bewust of onbewust, in de middeleeuwse voorstellingswereld en stijltraditie opgenomen konden worden. In navolging van Erdmann duidt hij het Buraanse landschap als de 'hof van Eden', het motief dat zo diep in de oriëntaalse voorstellingswereld geworteld is.
In 1973 behandelt Pochat in *Figur und Landschaft* de miniatuur vanuit een andere invalshoek. Hij betrekt nu ook Boecklers beschrijving in zijn verhaal en zwakt de paradijsbetekenis wat af ten gunste van de natuuruitbeelding, in aansluiting op de bijbehorende gedichten. Pochat acht het niet per se nodig om aan deze afbeelding een metafysische betekenis toe te kennen. Het is echter opmerkelijk dat de kunstenaar bij dit nieuwe thema, bewust of onbewust, heeft teruggegrepen op voorbeelden uit het Oosten, waar het 'landschapsvocabulaire' al een traditie had. Hierna volgt een korte weergave van Erdmanns vergelijking met de Sassanidische 'boomcanon'. De boomvormen van de miniatuur zijn te beschouwen als eindproducten van een lange ontwikkeling en traditie, die tot de 13e eeuw voortduurde. De voorstelling laat zich daarom eerder verklaren als een assimilatie van oosterse vormen dan als een bewuste toepassing van oriëntaalse paradijssymboliek. De kunstenaar kan zich hooguit vaag van de oosterse herkomst van die vormen en hun kosmologische betekenis bewust zijn geweest. Bovendien stammen bepaalde details (takstomp en vertakkingsrimpels) uit de westerse natuurobservatie zelf en ontbreken figuren of symbolen die naar een hoger transcendent principe verwijzen. Toch voldoet de aardse natuurbeleving uit de gedichten blijkbaar niet als verklaring van de bijbehorende illustratie, want Pochat besluit zijn betoog over de Carmina-Burana-miniatuur met de mogelijkheid van een impliciete paradijs-symboliek. Misschien was dit landschap voor de middeleeuwse mens zo vanzelfsprekend met de voorstelling van het christelijk paradijs verbonden, dat het geen verwijzing nodig had? Terwijl het thematische kader waarbinnen de landschapsafbeelding besproken wordt toch als titel draagt 'Illustrationen zur profanen Literatur', in dit geval lyriek die zich op het aardse leven richt.[205]
Steingräber (1985) volgt het paradijsspoor nog verder. Hij herleidt alle 'fantasiebomen' van het woud evenals de 'heraldische' houdingen van de dieren tot de 'stereotiepe modelvoorraad' van oostelijke paradijsvoorstellingen, waarin oud-Oriëntaalse en Hellenistische vormen versmolten zijn, en die in het Westen vooral door geïmporteerde Sassanidische zijdeweefsels bekend is geworden. Het antieke ideaalbeeld van het *Mischwald* uit 'edele' bomen is hier getransponeerd naar het christelijke paradijsbeeld, waartoe ook de in vrede met elkaar levende dieren behoren. De bedoeling van de schilder vat hij als volgt samen: 'Der Miniator meinte die 'ideale' Paradiesnatur unter heilsgeschichtlichen Vorzeichen'. Steingräber plaatst de Carmina-Burana-miniatuur dan ook aan het slot van zijn hoofdstuk '*Contemptus mundi*: allegorische Deutung der Natur als Heilsplan Gottes', terwijl het mijns inziens beter had gepast aan het begin van het volgende hoofdstuk, getiteld '*Speculum mundi*: Die Wiederentdeckung der irdischen Welt'.[206]
De landschapsafbeelding raakte door deze eenzijdige interpretatie van de gestileerde boomvormen steeds meer doordrenkt van paradijssymboliek, die volgens de interpretatoren blijkbaar onverbrekelijk met uit het oosten stammende boommotieven verbonden moet zijn, zelfs wanneer deze (soms eeuwen later) ornamentaal worden toegepast in weefsels en in de decoratieve kunst. De functie van de

[203]Börsch-Supan 1967, 195-203: 'Landschaftsansätze und flächenfüllende Ranken': p. 196 f.
[204]Pochat 1970, 35 f., afb. 10: 'Paradieslandschaft'.
[205]Pochat 1973, 132, 141-143.
[206]Steingräber 1985, 50, 56: pl. 18.

miniatuur als illustratie van wereldlijke lenteliederen wordt uit het oog verloren of tenminste overschaduwd door deze fixatie op een hogere symboliek. Zelfs het ontbreken van verwijzingen naar een transcendente betekenis kan dan worden geduid als impliciete verwijzing naar een religieus thema.

Een 'paradijselijk' natuurbeeld

Op het moment dat het luchtige lentelandschap bijna lijkt te bezwijken onder de loodzware last van de paradijssymboliek is de magie van de oosterse bomen blijkbaar uitgewerkt, want na 1985 is er, op een obligate literatuurverwijzing na, weinig meer van vernomen.[207] Walworth gebruikt aan het slot van haar essay de term 'paradijs' louter figuurlijk, ter karakterisering van de Codex Buranus. Verder noemt zij onder de mogelijke inspiratiebronnen voor deze miniatuur ook scheppingscycli, waarin eveneens diverse dieren en planten samen zijn afgebeeld, zonder hier inhoudelijke implicaties aan te verbinden.[208]

Klemm en Wagner noemen de natuurbeelden uit de gedichten als directe inspiratiebron voor de schilder, die uit het hem bekende vormenrepertoire een uniek 'Naturbild' creëerde. Als mogelijke indirecte beeldmodellen voor dit ongewone thema denken zij aan allegorische boomvoorstellingen, in de traditie van 'deugdenbomen' of 'paradijsbomen', mede vanwege de combinatie met vreedzame dieren.[209]

In de allegorische literatuur van de 12^{e} en 13^{e} eeuw staan de groene tak (*ramus viridis*) en de vruchtbare boom (*arbor felix*) symbool voor alles wat goed en heilzaam is (het ware geloof, de deugd), de dorre tak en onvruchtbare boom daarentegen voor al het negatieve. Op de bijbehorende voorstellingen zijn deze symbolische bomen weergegeven als symmetrische bladcandelabers en rankenbomen, rijk bloeiend en beladen met vruchten.[210]

Van oudsher spelen bloeiende bomen en vredige dieren ook een prominente rol in de vorstelijke iconografie, als natuurlijke symbolen van voorspoed en vrede in het rijk. Een eigentijdse uitbeelding van dit aloude thema vinden we in de 'Siciliaanse kroniek' die magister Petrus van Eboli dichtte ter legitimatie van de nieuwe heerser over het voorheen Normandische koninkrijk, de Staufenkeizer Hendrik VI: *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis* (Palermo c.1195). De paradijselijke vrede onder zijn heerschappij wordt allegorisch voorgesteld in een dubbelafbeelding (met verklarend

---

[207]Diemer 1987-2, 70 n.3: over Erdmann: 'Versuch einer Inbezugsetzung der Baumstilisierungen auf fol. 64^{v} zur sassanidischen Kunst'; cf. Klemm 1998,123. Vgl. de omschrijving van de miniatuur in de opeenvolgende edities van de Duitse versvertalingen van een selectie uit de Carmina Burana door Ludwig Laistner (1879: CB-Laistner): ed. E. Brost 1939 (kleurafb.): 'Phantastische Landschaft' (vrij naar Schumann); ed. E. Brost 1954 (geen afb.): 'zwei orientalisierende Phantasielandschaften' (aanpassing naar Erdmann); ed. W. Bulst 1974 (geen afb.): 'phantastische Gewächse, ein ganzes Vogelparadies, und anderes, vierfüßiges Getier'; ed. R. Düchting 1993 (kleurafb.): 'Phantasielandschaften' (terug naar Schumann).

[208]Walworth 2000, 76, 81.

[209]Klemm/Wagner 2003, nr 10: 'Vielleicht schlägt hier entfernt die Tradition der Baumallegorien in Art der Tugendbäume und Paradiesbäume durch, wofür auch die Tiere sprechen könnten.'

[210]Symbolische bomen: vgl. Matth. 3,11 en 7,17; bv. in de *Liber floridus* (Gent), fol. 231^{v}-232^{r}: de bloeiende 'levensboom' als symbool voor Ecclesia (*arbor bona*), de 'dorre boom' voor Synagoge (*arbor mala*); Grabar/Nordenfalk 1958, 159. 'Deugdenbomen' in moraliserende werken: *De fructibus carnis et spiritus* van ps-Hugo van St-Victor: 12^{e}-eeuws hs in Salzburg, Stadtbibliothek V.1, H.162, fol. 75^{v}-76^{r}: bladranken met vruchten: opgericht bij Deugdenboom, afhangend bij Zondenboom; Gombrich 1978, fig. 141. Vgl. de vele hss van de 'Maagdenspiegel' *Speculum virginum*, bv. Middelrijns hs (Maria Laach c.1150) uit Augustinessenconvent St-Maria in Andernach: Keulen HA W 276a, fol. 11^{v}-12^{r}; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A 23 (afb. p. 80); Ladner 1983, II, nr 30, fig. 11; Evans 1969, pl. 72 f.; cf. Katzenellenbogen 1939. Variant: 'Boom van het ware geloof': rankenboom met links een dorre zijde (jodendom) en rechts een groene zijde (christendom), met valse/giftige vruchten (ketterij) en ware vruchten, aan de heilbrengende groene tak van de rechte leer (van Paulus): *ramus viridis f. salutes*; boomschema met Latijnse inscripties en Duits 'Spruchgedicht' tegen hoogmoed (*Ubermuot diu alte*), Beieren, begin 13^{e} eeuw (bisdom Freising: Schäftlarn?); München BSB fragment Cgm 5249(42a: toevoeging op lege blz. uit theologisch hs (12^{e} eeuw); *Manesse* 1988, nr G 6 (L. Voetz): kleurafb.; Klemm 1998, nr 22, afb. 93.

bijschrift): boven het vruchtbare land met een rij bomen en planten in volle bloei, onder een groep vreedzame dieren die samen drinken uit één weldadige bron.[211]
Ook de weelderige Buraanse bomen brengen een zeer positieve boodschap, die in dit geval echter niet figuurlijk maar letterlijk bedoeld is: de weldadige groei en bloei van de Lente tonen aan de beschouwer. De bijbehorende dieren gedragen zich weliswaar vreedzaam maar niet vredig. Er heerst geen paradijselijke rust in dit landschap, eerder opwinding en de uitgelaten sfeer die bij het losbarsten van de Lente hoort.

Conclusie: een lyrisch 'lenteparadijs'
Niets in de voorstelling zelf of in de context van de liederenverzameling wijst op een mogelijke religieuze duiding van de miniatuur als 'hof van Eden' of 'paradijs'. In de afbeelding ontbreken specifieke verwijzingen hiernaar, terwijl de zeer wereldse en erotische liedteksten een dergelijke interpretatie zelfs tegenspreken. Het valt ook sterk te betwijfelen of de 13e-eeuwse Europese kunstenaar of beschouwer nog wel enige associaties met oud-Oriëntaalse of Perzische paradijsvoorstellingen kon hebben bij het zien van gestileerde boom- en diervormen die al eeuwenlang deel uitmaakten van het eigen beeldrepertoire en inmiddels tal van veranderingen in vorm, toepassing en betekenis hadden ondergaan. In tegenstelling tot 'paradijs'-afbeeldingen in oosterse stijl kent de miniatuur bijvoorbeeld geen strikte ordening van boomtypen en geen symmetrische compositie van 'heraldische' dierparen die de 'levensboom' flankeren, uitgezonderd enkele vogelparen. Dergelijke symmetrische boom-dier-combinaties leven eerder voort in de ornamentale vormentaal van textielpatronen en architectuurdecoratie. De weergave van de planten- en dierenwereld in de Carmina-Burana-illustratie wordt juist gekenmerkt door een speelse vormgeving en een vrije compositie.
De interpretatie van de miniatuur in de Codex Buranus, die geen directe parallellen heeft, kan slechts uitgaan van wat de afbeelding zelf laat zien (bomen en dieren) en van haar functie als illustratie bij een groep lenteliederen in een wereldlijk liedboek. Het hoofdthema van zowel de teksten als de afbeelding is de opbloei van de natuur in de lente. De heropleving van de schepping na de winter wordt verbeeld in de overdadige plantengroei en in de levenslustige houdingen van de dieren. De gehele voorstelling ademt een vitale en vrolijke stemming, die naar mijn mening zeer aards en natuurlijk bedoeld is. Als hier al een paradijs is weergegeven, dan slechts in figuurlijke zin: niet een verloren aards paradijs of beloofd hemels paradijs, maar een lyrisch 'lenteparadijs' dat uitnodigt tot deelname aan de feestvreugde van de natuur. Hoewel sommige auteurs geneigd zijn te veel in de voorstelling te lezen, wordt een mogelijk cruciaal beeldelement consequent over het hoofd gezien: het raadselachtige groene mannengezicht dat zich in een van de bomen verstopt houdt en geen christelijke maar eerder 'heidense' associaties oproept, met de natuurgoden die ook in de bijbehorende lenteliederen figureren. H. Kohlhaussen, de enige die naar mijn weten naar dit beeldelement verwijst, ziet er het gezicht van Amor in, dat vanuit de boomkruin het woud inkijkt, en noemt de composietboom waarin hij huist zelfs een 'Boom van Amor'. Het uiterlijk van deze groene 'bladkop' strookt echter helemaal niet met dat van de jonge liefdesgod, en zijn karakter is eerder vegetatief van aard.[212]

De herkomst van de Buraanse boomvormen

Erdmanns observatie dat er in de Sassanidische kunst ornamentale boomtypes voorkomen die verwant zijn aan de romaanse bomen van de Carmina-Burana-miniatuur heeft aanleiding gegeven tot uiteenlopende conclusies over de relaties tussen beide 'vindplaatsen'. Erdmann zelf geeft al aan dat de 13e-eeuwse Europese boekschilder deze motieven niet direct ontleend heeft aan de oudere Perzische 'boomcanon'. Hij ziet de boomvormen van de Carmina Burana niet als een recente overname uit het Oosten, maar als resultaat van een geleidelijke assimilatie van diverse elementen, waarvan een aantal uit de Iraanse cultuurkring stamt.
Nordenfalk (1958) meent dat de romaanse illustrator slechts geput uit de grote gemeenschappelijke bron van deze beide kunsten (de Sassanidische en Europese): de grote vormenschat van de antieke

[211] Bern Burgerbibl.120 II, fol. 141r; kroniek: 53 bl. van 33 x 20,4 cm. Meier 1994, pl. 130. Lofdicht in opdracht van kanselier Konrad von Querfurt; cf. *Staufer* 1977, nr 810.
[212] Kohlhaussen 1949, in een voetnoot bij een artikel over 'minnekistjes': p. 10, n.44.

Grieks-Romeinse kunst van het Middellandse Zeegebied, waardoor de middeleeuwse kunstenaars meer of minder direct geïnspireerd zijn.[213] Naar mijn gevoel onderbelicht Nordenfalk met zijn antiek-Mediterrane these de belangrijke Perzische bijdrage aan deze laat-antieke 'vormenschat', waaruit zowel de christelijke als de islamitische kunst in haar formatieve fase rijkelijk geput heeft. Het is juist de interactie tussen beide culturen, die van de Sassanidische Oriënt en het Romeins-Byzantijnse Mediterrane gebied, die van fundamentele invloed is geweest op het karakter van de vroeg-Islamitische en middeleeuws-Europese vormentaal.
Andere auteurs daarentegen beschouwen de boomformules van de miniatuur als een product van recente oosterse invloed, resulterend uit nauwere contacten met het Islamitische gebied. Zij kennen een bemiddelende rol toe aan de Kruistochten (Steingräber) of aan de sterk Arabisch getinte hofcultuur van Sicilië onder de Normandiërs en de Staufen (Börsch-Supan en Bologna).
Ferdinando Bologna (1969) wijst in dit Siciliaanse verband op het Valkenboek van Frederik II (bewaard in de Manfred-editie van c.1258) en het 'islamitische plafond' van de Cappella Palatina in Palermo (tegen 1140), beschilderd door een Arabisch atelier in een stijl die teruggaat op de 9e-eeuwse Perzisch-Iraakse hofstijl van Bagdad en de paleisstad Samarra. In het Westen kon de invloed van de Samarra-stijl volgens Bologna hoogstens vruchten voortbrengen van een decoratieve soort, zoals in het zeer ornamentale (*ornatissimo*) romaanse landschap in de Carmina Burana. Diepergaande studies zouden moeten uitwijzen of deze miniatuur, met zijn bomen, ranken, dieren en vogels, nauwe gelijkenissen vertoont met de plafondschilderingen in Palermo en alleen via die weg teruggaat op Sassanidische prototypen, aldus Bologna.[214] De enige overeenkomsten die mij zijn opgevallen in een vergelijking van de Buraanse miniatuur met de planten- en dierenwereld van het 'Saraceense' plafond betreffen precies die details van het ornamentale rankwerk ('arabesken'), die Erdmann als 'Sassanidisch' bestempelt: 'groeiringen' die de stengels in segmenten verdelen en palmetvormige kelkbladeren waar een knop, bloem of kruin uit voortkomt. Deze siervormen komen echter zo algemeen en al zo lang in het plantornament voor, dat op grond van deze enkele details geen directe relatie tussen beide afbeeldingen kan worden aangenomen. De gelijkenissen tussen beider boomvormen getuigen eerder van een gemeenschappelijke erfenis dan van een afhankelijkheidsrelatie en kunnen als parallelle uitwerkingen van overgeleverde schema's beschouwd worden.
Börsch-Supan (1967) noemt als voorbeeld voor deze meer directe weg van oriëntaalse invloed de wandmozaïeken van de 'Normandische zaal' in het paleis van Palermo (c.1160/70), een gestileerde weergave (in twee registers) van een 'paradijs' in de oriëntaalse betekenis van vorstelijk jachtpark. Dergelijke 'jachtparadijzen', die rond Palermo ook in werkelijkheid te vinden waren, worden hier verbeeld door boogschutters tussen exotische bomen en dieren, in een typisch Siciliaanse mengstijl. Zowel de thematiek als de symmetrische compositie herinnert aan decoratieve weergaven in textiel en ivoor. De strenge ordening van schematische boomtypen (palm- en kruinbomen) en tegengestelde dierparen (leeuwen, panters, herten, pauwen) staat ver af van de speelse vormentaal van de Carmina-Burana-miniatuur, hoe gestileerd deze ook moge zijn. De levendige Buraanse voorstelling toont meer verwantschap met de getekende weergave van een jachtpark in de bovengenoemde 'Siciliaanse kroniek' van Petrus van Eboli (c.1195), op de afbeelding waarop de stad Palermo treurt om de dood van de Normandische koning Willem II (1189), met linksboven, buiten de stad, een wildpark met toren: het *viridarium genoard* (jannat al-'ard: aards paradijs) met het jachtslot La Ziza (al-'aziz: de dierbare)'. De lusthof is weergegeven als een tuin met diverse bomen , waaronder een vijg en dadelpalm, en in het park zijn vogels en een wild beest te zien.[215]
Pochat neemt een tussenpositie in. Hij beschouwt de 13e-eeuwse boomvormen van de Carmina Burana weliswaar als producten van een langdurig assimilatieproces, maar het is volgens hem niet verwon-

[213]Nordenfalk 1958, 201.
[214]F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, 40, 71 n.158. Vgl. Ettinghausen 1984, 819 en 821, fig. 12 en 16: het motief van een palmetboom met ranken op het plafond (paneel met kameelrijders) en op een laat-Sassanidisch kapiteel uit Taq-i Bustan (vroeg 7e eeuw).
[215]Börsch-Supan 1967, 197 f., afb. 138 f.; cf. Pochat 1973, 132; Ringbom 1951, 357 f., afb. 100; Demus 1949, 358. Kroniek: Bern 120 II, fol. 98r; Meier 1994, pl. 128; Tronzo 1997, frontispice (kleur).

derlijk dat dergelijke oosterse boomtypen juist in deze eeuw van nauwere contacten door het Westen werden overgenomen.[216]

Terug naar Erdmann: conclusie

De formele observaties van Erdmann over de ornamentale boomvormen van de Carmina-Burana-miniatuur lijken mij nog steeds geldig, zij het in wat afgezwakte vorm. Erdmann benadrukt de geleidelijke ontwikkeling van de middeleeuwse boomstileringen uit laat-antieke boomformules van verschillende herkomst. Tot deze vormenvoorraad behoorden ook motieven die ontleend waren aan de laat-Iraanse kunst van de Sassanieden.[217] Tot dit Perzische erfgoed behoren bijvoorbeeld boomcomposities in candelabervorm, diverse varianten van gestileerde palmetvormen (bomen, bloemen, bladeren) en ornamentale details als de stamkraag en het kelkblad. Zoals Erdmann ook al aangeeft laten zich niet alle middeleeuwse boomvormen uit de oosterse vormtraditie verklaren. In de ornamentale rankenboom fuseren de windingen van de Griekse acanthus- en wijnrank met oosterse palmetkelken. De schermboom gaat terug op laat-antieke boomtypen. Natuurgetrouwe en plastische boomelementen als volle bladerkruinen, takstompen en vertakkingsrimpels zijn mogelijk uit de reliëfkunst overgenomen, terwijl de meer decoratieve details van de boomstam (splijting, ringen, bodemflap) en de rankenspiralen veelvuldig in de initiaalkunst voorkomen. De romaanse boekschilderkunst kon putten uit de in een eeuwenlang proces opgebouwde vormenvoorraad van de Europese kunsttraditie, waarin antieke boomformules van Mediterrane en Oriëntaalse herkomst waren verwerkt en die van tijd tot tijd was aangevuld met eigen inventies en motieven uit de beide andere middeleeuwse aftakkingen van de laat-antieke stam, de Byzantijnse en Islamitische kunst.
De romaanse boomvormen uit de Carmina Burana ogen niet direct 'Oriëntaals', 'Perzisch' of 'Byzantijns' en het is dan ook niet waarschijnlijk dat de kunstenaar elementen daarvan rechtstreeks aan de Sassanidische, Islamitische of Byzantijnse kunst heeft ontleend. De meest recente boomvormen in het Carmina-Burana-landschap zijn bovendien niet van exotische maar van westerse herkomst. De 13e-eeuwse illustrator lijkt de inspiratie voor zijn veelvormige bomen voornamelijk te hebben gehaald uit het hem vertrouwde beeldrepertoire van de boekschilderkunst, waarbij hij moderne kruinvormen vrijmoedig combineerde met aloude bladcandelabers en palmetranken. De boomvormen van de Carmina Burana zijn daarom inderdaad te beschouwen als eindproducten van een lange ontwikkeling en traditie, die in Europa in de vroege Middeleeuwen begon en tot in de 13e eeuw voortduurde, en niet als bewijs van contemporaine oosterse invloed. De aan de Sassanidische kunst ontleende boomstileringen zijn inmiddels bezonken cultuurgoed geworden en laten zich daarom niet vergelijken met recentere vormen van cultuuroverdracht vanuit de Islamitische wereld aan Europa, zoals de introductie van het schaakspel en de ornamentale toepassing van Arabische schriftvormen in 'kufi-randen'. In de miniatuur zien we dan ook geen 'oriëntaliserend landschap' met Perzische bomen, maar een fantasievol 'romaans landschap' met wonderlijke boomvormen die in de middeleeuwse boekschilderkunst van Europa even inheems zijn geworden als de eveneens uit de antieke Oriënt afkomstige exotische leeuw die samen met het edele paard en het jachtwild het lentewoud bewoont.

Plantengroei als tijdsbeeld

In een artikel van Gerhart Ladner, 'Terms and ideas of renewal in the twelfth century' (1982), fungeert de Buraanse Lenteminiatuur zelfs als embleem voor een heel tijdperk, de culturele 'lente' of *renovatio* van de 12e eeuw. Naar zijn mening kan deze weergave van de natuurlijke plantengroei symbool staan voor de centrale ideeën van schepping en vernieuwing die deze periode kenmerken.. Als eerdere exponent van de tijdgeest noemt Ladner de geïllustreerde encyclopedie van Lambert van St-Omaars met de 'bloemrijke' titel *Liber floridus* (c.1120). De allegorische bloemen en bomen in dit didactische werk staan nog in de traditie van laat-antieke botanische illustraties, zoals de schematische vegetatie in de encyclopedie van Rhabanus Maurus uit Montecassino (1023). De simpele boomsilhouetten van bijvoorbeeld de ceder en cipres zijn echter in de 12e-eeuwse illustraties getransformeerd tot ornamentale maar nog wel herkenbare boomcomposities. Ondanks hun symbolische functie laten de bloeiende bomen en planten uit Lamberts encyclopedische 'Bloemlezing' al de uitbundige vitaliteit

[216]Pochat 1970, 35 f.; vgl. Pochat 1973, 142.
[217]Zie ook, voor een beknopt overzicht van deze formele invloed (c.400-1100): Grabar 1971, 679-707, pl. I-XXXV.

zien die zo kenmerkend is voor de 12e-eeuwse 'renaissance'. Deze boomafbeeldingen wijzen volgens Ladner vooruit naar de beroemde 13e-eeuwse miniatuur in het *Carmina Burana* handschrift. Zowel de miniaturen van de Liber floridus als de Carmina Burana echoën de lente- en vegetatiesymboliek in de poëzie van hun tijd.
Over twee pagina's toont de *Liber floridus* een 'arboretum' van acht met name genoemde bomen, opgesteld in twee rijen boven elkaar, elk omkaderd en voorzien van een eigen standplaats en verklarend bijschrift.[218] De bloeiende bomen symboliseren de 'zaligheden' van het ware geloof, naar het boek Ecclesiasticus, waar de goddelijke Wijsheid (de Kerk) zichzelf vergelijkt met een reeks bomen: 'Ik groeide als een ceder op de Libanon, een cipres op de berg Sion, een palmboom in Cades, een rozentuin in Jericho, een olijfboom op de velden, een plataan bij het water; als een terebint strekte ik mijn takken uit en als een vruchtdragende wijnrank bracht ik een zoete geur voort.'[219] Deze 'bijbelse' bomen van Mediterrane herkomst hebben een romaanse stilering ondergaan, die hen meer verwant maakt met de ornamentale Buraanse bomen dan met de klassieke vormentaal waar ze op teruggaan. Naast de decoratieve en vlakmatige vormopvatting, die algemeen is voor de romaanse kunst, is er ook sprake van enige overeenkomst in boomtypen. De ceder lijkt in opbouw op de Buraanse 'pijnappelboom' met zijn geplooide stam en vijfdelige kruin van geschulpte kegelvormen gedragen door twijgen. De bladeren van de plataan zijn in een regelmatig patroon over de schermvormige kruin verdeeld, maar nog niet in een ruitpatroon ingekaderd zoals bij de 'geometrische kruinboom', waarvan de korte stam met zijscheuten aan die van de terebint doet denken. De spiraalranken van de wijnstok, die druiventrossen en vlakgespreide bladeren dragen, vormen natuurgetrouwere voorlopers van de palmetranken aan de Buraanse rankenbomen. De spitsovale generfde vorm van de bladeren (bij de roos en olijf) heeft bij de Buraanse loofbomen plaats gemaakt voor hartvormige bladeren, maar de driedelige besjes hebben zich gehandhaafd. Het meest kenmerkende aspect van de 12e-eeuwse bomen uit St-Omaars, de vervlochten takken, ontbreekt echter in de Carmina Burana en is eerder typerend voor de kunst van het Kanaalgebied, Engeland en de Frans-Vlaamse kuststreek, waartoe dit werk behoort.
Als andere 12e-eeuwse voorbeelden van deze nieuwe *vogue* van plant- en vooral boomsymboliek noemt Ladner het bloeiende 'ranken-kruis' op het absismozaïek van de San Clemente in Rome (c.1125) en de zich ontwikkelende iconografie van de 'boom van Jesse', geïllustreerd door het exemplaar in het Winchester Psalter (c.1150).[220] In hun specifieke vormgeving gaan beide voorbeelden, zowel de symbolische 'wijnstok' als 'stamboom', terug op de palmetrank naar Byzantijns model: rankenvoluten eindigend in grote centrale palmetbloemen.

Romaanse boomstilering: een Engelse parallel

De gestileerde boomvormen van de Carmina Burana geven een soort samenvatting van de mogelijkheden van de romaanse boekschilderkunst op dit gebied. Ze vertegenwoordigen in hun veelvormigheid de eindfase van deze stijl op het punt van overgang naar de nieuwe vormentaal van de gotiek. De rond 1230 in de Codex Buranus opgetekende plantvormen zijn in de Europese kunst van de voorafgaande periode alom aan te treffen. Zowel Zarnecki als Avril wijzen in dit verband op verwantschap met plantafbeeldingen uit de 12e-eeuwse kunst van Engeland. François Avril meent in de Buraanse landschapsminiatuur zelfs westerse bronnen te bespeuren. De enorme exotische bloemen, de bomen met

---

218 Ladner 1983, II, nr 29: 716 f., fig. 1-7; fig. 5: Rhabanus Maurus, *De rerum naturis (De universo)*, Montecassino 132, p. 461: ceder en cipres; fig. 2: Lambert van St-Omaars (†1121), *Liber floridus*, autograaf: Gent UB 1125, fol. 139v-140r. Cf. Saxl 1957, 228-41: pl. 167c, 242-54: 244, pl.166a, 167bd. Vgl. een meer schematische kopie uit St-Omaars, tweede helft 12e eeuw: Wolfenbüttel HAB Gud.lat.1, fol. 76rv; Behling 1959, 152 f., afb. 7 f.; idem 1964, 43-44, 49, afb. LX f.

219 Ecclesiasticus/Wijsheid van Jezus Sirach: 24,13-18. De bijschriften brengen deze *Voces Ecclesiae* in relatie tot de acht Zaligprijzingen uit Jezus' Bergrede (*Beatitudo virtusque prima* etc.).

220 Absismozaïek San Clemente: Ladner fig. 6; cf. Börsch-Supan 200, afb. 135. Boom van Jesse, miniatuur in Winchester Psalter, Londen BL Cotton Nero C.IV, fol. 9r: Ladner fig. 7; cf. Watson 1934, nr 19, pl. XVII. Vgl. voorbeelden van dit motief in de Zuid-Duitse boekilluminatie, eveneens met palmetranken: Antiphonarium van St.Peter uit Salzburg (c.1160-65), p. 383; Watson nr 8, pl. VIII; Marialeven van priester Wernher, Regensburg of omgeving (c.1220), Krakau JB (Berlijn PSB) germ.oct.109, fol. 1v; Regensburg 1987, nr 47, pl. 122; Joodse Oorlog van Flavius Josephus, uit Scheyern (tegen 1240), oorspr. voor ander hs bedoeld openingsblad (c.1225), München BSB Clm 17404, fol. 1r; Wittelsbach 1980, I/1, afb. 170; Klemm 1998, nr 13, afb. 46.

hun buigzame stammen en gestileerde bladeren hebben volgens Avril hun voorlopers in de Engelse boekschilderkunst van de 12e eeuw. Als voorbeeld noemt hij een beroemd blad in de Morgan Library, bestemd voor de 'Bijbel van Winchester' (c.1160-80), dat de dood van Absalom illustreert.[221] Het fatale gebeuren speelt zich af onder twee 'rankenbomen' met palmetbloemen en divers bladwerk (een eik volgens de tekst). De soepele stammen kenmerken zich door takstompen en vertakkingsrimpels, zoals bij de Buraanse bomen, maar de vervlochten rankenkruinen laten geen specifieke overeenkomsten zien. Ornamentale bomen van een vergelijkbaar type komen bovendien ook in de contemporaine boekschilderkunst van Salzburg en Regensburg voor (zie onder). Zowel de Engelse als de Zuid-Duitse rankenbomen gaan terug op Italo-Byzantijnse voorbeelden, gebaseerd op de 'Sassanidische' palmetrank in zijn diverse varianten, en laten eerder een parallelle ontwikkeling dan onderlinge afhankelijkheid zien. In vergelijking tot deze bomen met rankachtige twijgen blijven de Buraanse palmetranken met hun spiraalvorm veel dichter bij het type van de gestileerde 'wijnrank' en de rankeninitiaal.
George Zarnecki had eerder al opgemerkt dat de Engelse boekilluminatie de decoratieve tendenzen van de romaanse stijl weliswaar in hun meest extreme vorm laat zien, maar dat ze in de schilderkunst van heel Europa te vinden zijn. Duitse en Franse illuminaties uit die tijd vertonen een vergelijkbare voorkeur voor ornamentatie, waaruit ook de vormgeving van de Carmina-Burana-miniatuur te verklaren is.[222] Deze extreme stilering van de boomvormen zien we ook in Engelse Bestiaria, waar bijvoorbeeld het type van de candelaberboom met vogels veel strikter symmetrisch is uitgevoerd dan de vergelijkbare 'vogelboom' van de Buraanse miniatuur (zie onder). De transformatie van boomvormen en tekentechnieken in de Engelse boekkunst tussen c.1000 en 1200 laat zich illustreren aan de hand van de opeenvolgende 'kopieën' van het Utrechts Psalter. In deze periode diende dit Karolingische meesterwerk uit de school van Reims (c.820-35), dat in bezit was gekomen van de kathedraal van Canterbury, daar zeker driemaal als model voor een integrale eigentijdse beeldvertaling, met steeds ook aangepaste boomtypen. De natuurgetrouwe loof- en naaldbomen in de schetsmatige tekeningen van het Karolingische model, dat weer op laat-antieke voorbeelden teruggaat, worden eerst omgezet in de kleurige Angelsaksische pentekenstijl van de vroege 11e eeuw, dan kort na 1150 gestileerd tot typisch romaanse ornamentbomen (symmetrische bladcandelabers, palmetranken en schermbomen) en tenslotte getransformeerd tot proto-gotische rankenbomen met grote bladvormen of geornamenteerde bolle kruinen, in de Byzantijns-geïnspireerde 'transitional style' van eind 12e eeuw. De sequentie van de vier Psalter-versies laat zien dat deze laatste boomtypen nog teruggaan op de bebladerde takken en schermvormige kruinen van het Utrechts Psalter, maar (in een aantal stadia) werden vertaald naar de ornamentale beeldtaal van de middeleeuwse kunst, die eerder een decoratieve werking dan nabootsing van natuurlijke vormen nastreefde.[223] De Engelse kunst van de romaanse tijd biedt in dit opzicht fraai vergelijkingsmateriaal voor de boomstileringen van de Carmina Burana, zonder dat er direct sprake hoeft te zijn van een voorbeeldfunctie. Daarvoor lijken de kunststromingen uit de ontstaanperiode van de verzameling, de vroege 13e eeuw, ook inmiddels te internationaal verweven om de afzonderlijke bijdragen aan het bomenrepertoire nog te kunnen onderscheiden.

---

[221]Avril 1982/83, 222. 'Morgan Leaf': New York PM M.619; *Romanesque* 1984, nr 65, kleurafb. p. 57; het blad was waarschijnlijk bedoeld als frontispice voor het boek Samuel in de 'Winchester Bible' (nr 64), maar is nooit ingevoegd; vgl. nr 61: 'Winchester Psalter' (c.1150), Londen BL Cotton Nero C.IV: bevat rankenbomen met grote palmetbloemen, bv. op de scène van David als herder; zie: Swarzenski 1954, fig. 323; vgl. nr 39: astronomisch hs (c.1120-40), Oxford Bodl. Bodley 614, met kalenderafb.: de ornamentale wijnrank van Maart (snoeien); zie: Webster 1938, nr 97, pl. 63; vgl. ook de boomvormen op een ivoren pyxis (oorspr. een jachthoorn) met jacht- en strijdscènes (Engels?, vroeg 12e eeuw), München BNM MA 165; Swarzenski fig. 269-70; Goldschmidt 4, 1926, nr 72; *Staufer* 1977, nr 615 (H. Fillitz).
[222]Zarnecki 1971, 189.
[223]Vgl. de transformatie van de boomvormen in de drie Engelse kopieën van het Karolingische 'Utrechts Psalter' (Utrecht UB 32), vervaardigd in Canterbury tussen c.1000 en 1200: 'Harley Psalter': c.1010-20 (en later): Angelsaksisch, gekleurde lijntekening (Londen BL Harley 603); 'Eadwine Psalter': c.1155-60: romaans, ingekleurde contourtekening (Cambridge Trinity R.17.1; 'Canterbury Psalter' of 'Parijse Psalter': c.1180-1200: laat-romaans Byzantinisme (overgangsstijl): dekverfschildering en gouden grond (Parijs BnF lat.8846). Utrecht 1996, 120-65 (W. Noel): 127, nr 1, nr 28-30; zie ook: Golden Age 1984, nr 59: 'Harley Psalter'; *Romanesque*, nr 62: 'Eadwine Psalter', nr 73: 'Parijse Psalter'.

Romaanse initialen met palmetranken

De 'Perzisch-Byzantijnse' palmetrank gaat uiteindelijk terug op de antieke wijnrank gecombineerd met Sassanidische palmetvormen. De rank werd gestileerd tot spiralen en de wijnbladeren tot vijfdelige palmetten, die vaak uitgroeien tot complexe bloemcomposities. Deze zijn vaak opgebouwd uit twee naar onder krullende kelkbladeren met daarop twee grotere naar boven omkrullende kroonbladeren, die een centraal element omvatten dat de vorm kan hebben van een naar voren omkrullend 'dikbuikig' middenblad, zoals in de Carmina Burana, maar ook kan transformeren tot een uit het bladwerk voortkomende knop, scheut, bloem, vrucht of bolvormig sierobject. In de middel-Byzantijnse periode (843-1261) wordt de palmetrank veelvuldig in de ornamentiek toegepast, zowel in plastische vorm, in de ivoorsnijkunst en in metaalwerk, als in de vlakke veelkleurige media van boekschilderkunst en mozaïeken. De van de Sassanidische palmet afgeleide Byzantijnse blad- en bloemvormen verschijnen in de loop van de 10e eeuw in de decoratieve kunst van Noord-Italië en Ottoons Duitsland, maar verlevendigen ook het rankwerk van de Angelsaksische en Ottoonse boekschilderkunst (van Winchester en de Reichenau).[224]

De introductie van de Byzantijnse spiraalrank met plastische palmetten vormt zo een bepalende factor in het ontstaan van de romaanse rankeninitiaal. De geschilderde bladranken ontwikkelen zich in de romaanse pentekenkunst tot buigzame en levendige rankenspiralen met groei- en vertakkingsrimpels, waaruit omkrullende bladeren en palmetbloemen voortspruiten. De meestal gespleten letterschachten (*Spaltleisteninitiale*) worden door ringvormige sierbanden bijeengehouden. Opvallend is de ruimtelijke weergave van het bladwerk, met de lineaire middelen van de pentekening. De gewelfde bladvormen worden weergegeven door gebogen contourlijnen en verder gemodelleerd door binnentekening en arcering. De synthese van Karolingisch-Ottoons rankenornament en Angelsaksisch bladwerk met de Byzantijnse palmetrank schijnt in de 11e eeuw tot stand te zijn gebracht in de kloosterscriptoria van Normandië en Noord-Frankrijk, van waaruit de rankeninitiaal zich via Bourgondië en het Rijnland over Europa verbreidde. Met de hervormingsbeweging van Cluny kwam de nieuwe pentekenstijl naar het Zwarte Woud (St-Blasien) en Zwaben (Hirsau), en vandaar naar Beieren, om vanuit Regensburg (Prüfening) in het tweede kwart van de 12e eeuw, versterkt met nieuwe invloeden uit het Rijnland, verder uit te waaieren naar Salzburg en het oostelijk Alpengebied.[225]

De rankeninitialen van Salzburg: een zangboek als model

Als hoogtepunt van de Salzburgse boekkunst uit de romaanse tijd geldt het Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65), een boek met koorgezangen (voorzien van neumen) voor de kerkelijke feestdagen, zowel voor de Misviering als de Koordienst. Het prachtig uitgevoerde koorboek bevat miniaturen en initalen in zowel dekverfschildering als pentekentechniek. De meer dan 400 getekende rankeninitialen, in rode inkt tegen een blauw-groene grond, variëren in grootte van enkele regels tot een halve pagina. De letters bestaan zoals gewoonlijk uit gespleten schachten en bogen, waartussen en waaromheen zich ranken slingeren die met bladknoppen bezet zijn en eindigen in palmetbloemen of in divers bladwerk, waaronder ook stelen met hartvormige bladeren. De met rood opgevulde schachtklievingen eindigen soms met een geschulpt dekblad, terwijl gedecoreerde sierbanden de rankenconstructie op cruciale punten bijeenhouden. Bij ronde lettervormen wordt de splijting toegedekt met een omgebogen geschulpte bladrand, een decoratievorm die in de grote rankenboom van de Carmina Burana terugkeert bij het gespleten topblad en de bladscheut daaronder. De buisvormige gladde ranken vertonen fijne rimpels waar ze splitsen en vertakkingsbobbels op de plaats waar zijscheuten tevoorschijn komen. De ranken rollen zich op tot spiralen eindigend in grote schaalvormige palmetten met volle bloemkelken, die soms in blauw zijn getekend. De omkrullende

[224]Angelsaksische bladrank: bv. het Harley/Ramsey Psalter (Winchester, c.980/90); Londen BL Harley 2904, fol. 4: Beatus-initiaal: lettercorpus in Franco-Saksische stijl, spiraalranken met ringen en veelkleurig plastisch bladwerk;*Golden age* 1984, nr 41, pl. IX, vgl. nr 64. Ottoons Reichenau: geschilderde palmetbloemen op korte steel (verbonden met initiaal of randlijst) als nieuw sierelement op de initiaalbladen van Evangelieboeken: o.a. München BSB Clm 4454 en 4453 (uit Domschat Bamberg): Evangeliarium van Otto III (eind 10e eeuw); Keulen Domschat Metr. 218 en 12: Hillinuscodex (c.1000); Utrecht Catharijneconvent ABM h 3: Bernulphuscodex (c.1040); zie Pächt 1984, 76, pl. XIV f.; PK MA I, afb. 46; *Cimelia Monacensia* 1970, nr 20.

[225]Romaanse rankeninitaal: J.J.G. Alexander, *The decorated letter*, New York 1978: met voorlopers; O. Mazal, *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978, 62-5, 131-3, 204; Pächt 1984, 74 ff.; K. Holter, in *Babenberger* 1976, 568 f.

topbladeren en opbollende palmetbloemen tonen aanzetten tot plastische vormgeving door binnentekening en arcering, onder invloed van Rijnlandse voorbeelden waaraan ook andere vormelementen ontleend zijn zoals de geschulpte bladranden met een decoratie van haakvormige 'nagels'.
Het rankwerk wordt verlevendigd door dierfiguren, vooral in het aan de eigenlijke Gezangenboeken voorafgaande eerste boekdeel (zonder miniaturen), met gebeden en korte lezingen voor het koorgebed. Dit 'Collectarium' opent met een grote D (p. 23) bewoond door draken, leeuwen en vogels (afb. 40). De symmetrische lettervormen bevatten bij voorkeur dubbelranken met vogelparen in tegengestelde houdingen, zoals de H en M (p. 55 en 99). Daarnaast verschijnen ook candelaberbomen met vogels, die herinneren aan de Buraanse 'vogelboom', bijvoorbeeld in de ronding van de O maar ook zelfstandig als I-initiaal (afb. 41). De boomcompositie in de O (p. 91) toont nog de formele opbouw van de Sassanidische candelaber: een uitlopende voet draagt twee stamsegmenten die voortkomen uit een kelkvormige bladkrans of stamkraag. De gebogen zijtakken hebben gekrulde blaadjes en driedelige eindpalmetten, terwijl de middenstaak bekroond wordt door een grote palmetbloem. De symmetrie van de boomvormen wordt voortgezet in de houdingen van de twee vogelparen die de middenas flankeren. Verderop in het handschrift, in het 'Graduale' met de Misgezangen, is een I-initiaal vormgegeven als een symmetrisch vogelboompje van simpeler opbouw (p. 382), dat al sterker op de candelaberboom van de Carmina Burana lijkt (afb. 42). De breed uitlopende holle stamvoet gaat over in een knopvormige bladkelk, waaruit de centrale staak voortkomt en twee palmetbladeren, en waarop twee vogels dicht bijeen zitten. De middenstengel bestaat uit een opstapeling van trechtervormige bladkelken waaruit nogmaals twee naar boven omkrullende bladeren voortkomen en die eindigt in een bloemtop. De strenge symmetrie van de tot boom getransformeerde kleine I-initiaal staat in contrast tot het vrije rankwerk van de veel grotere C eronder, waarin naast een draak ook nog twee vogels in verschillende houdingen zijn weergegeven. De verdeling van het rankwerk in twee grote spiralen met centrale palmetten en daartussen een kleinere bladrank is ook toegepast bij de rechterhelft van de grote rankenboom van de Carmina Burana. Bovendien herhaalt de onderste spiraal een ruimtelijke motief van de Salzburgse eindpalmetten: de om de spiraalstengel heenkrullende bladuiteinden. Deze Antiphonarium-bladzijde laat goed zien hoe de twee typen plantornament van oosterse origine toepassing vonden in de romaanse initiaaldecoratie: de strenge candelaber als symmetrische boomvariant voor de staakvormige I en de doorlopende palmetrank als flexibele rankenvulling voor de meer volumineuze lettervormen.
In de Salzburgse boekdecoratie van c.1160 komen de ornamentale rank en candelaber uit de Carmina-Burana-miniatuur dus naast elkaar voor, beide als rustplaats voor vogels en de eerste tevens als habitat voor leeuwen en andere dieren. Ook de nauwe verwevenheid van het uitbundige planten- en dierenleven binnen de 'omlijsting' van de grote initialen is een kenmerk dat terugkeert in de 'Lentewereld' van de Carmina Burana.[226]

De 'rankenboom' naast andere boomtypen in Regensburg en Salzburg
In de bloeitijd van de romaanse boekillustratie in Regensburg en Salzburg (de latere 12e eeuw) zijn ornamentale 'rankenbomen' met grote palmetbloemen prominent aanwezig. Deze bomen met rankachtige takken kenmerken zich door hun aan de 'Byzantijnse' palmetrank ontleende vormelementen. Evenals bij de 'grote rank' in de Carmina Burana worden de palmetbladeren en bloemen gecombineerd met blad- en vruchtstengels, voorzien van hartvormige blaadjes en driedelige trosjes. De soepele stengels en twijgen zijn wel gebogen en soms ook vervlochten, maar rollen zich niet op tot spiralen zoals bij de Buraanse rankenbomen, die meer gelijkenis vertonen met initiaalranken en symbolische

[226]Antiphonarium van St.Peter: Wenen ÖNB sn 2700 (vm Salzburg, St.Peter Cod. a XII); 423 bl. van 42,5 x 31 cm; koorboek voor feestdagen: liturgische gezangen (met neumen) voor Mis en Koordienst (Graduale en Responsorium), vooraf: OT-lezingen voor Paaszaterdag (12 profetieën: p. 3-22) en koorgebeden met korte schriftlezingen (Collectarium: Orationes met Capitula: p. 23-148): opent met D (halve pag.); romaans boekschrift: Salzburgse schrijfschool, 3 handen verdeeld over 3 hoofddelen. Initialen in pentekening, door meerdere tekenaars (in zelfde stijl), 2 groepen: p. 3-148 (Collectarium), 353 f. (230-43) met in blauw getekende bloemkelken, en de omvangrijkere hoofdgroep (door meerdere handen) met veel ronde knopvormen en sierpunten: vgl. Salzburgse hss in Wenen (Cod. 383, 727, 937, 1195). *Das Antiphonar von St. Peter*, Facsimile-uitgave 1974, comm. F. Unterkircher en O. Demus (Demus 1974), 26-31, 197-200, 260.

ranken. In de figuratieve scènes worden de typisch romaanse rankenbomen afgewisseld met andere gangbare boomtypen, met name de oudere gestileerde 'schermboom' naar Ottoons model en modernere 'kruinbomen' van diverse uitvoering.
In Regensburg zien we deze boomtypen bijeen in een typologisch werk over de heilsgeschiedenis, de 'Dialoog tot Lof van het Heilig Kruis' (c.1170-75). De openingsbladzijde (over zondeval en verlossing) laat vooral bomen met bladerkruinen zien, naast een schermboom en een symbolisch kruis met ranken. In de bijbelscènes op de volgende pagina's domineren echter soepele rankenbomen met palmetbloemen van Byzantijnse herkomst. Zo is bij het offer van Abraham (1^{v}) de ram met zijn horens verstrikt in een dergelijke rankenstruik, evenals Absalom met zijn lange haren in een rankvormige boomtak (3^{v}), die gecombineerd wordt met een driedelige tak met spitse hartbladeren. Ook de brandende doornstruik van waaruit God tot Mozes spreekt (2^{r}) is samengesteld uit rankentwijgen, voorzien van palmetten en trosjes van drie bessen. In een Evangeliescène spreekt Jezus tot Zacheus die in de vertakkingen van een rankenboom is geklommen (4^{v}). Aarons staf als bloeiende boom (2^{v}) daarentegen is weergegeven als een vertakte boom met spitse blaadjes en bloesems. De titelminiatuur (8^{v}) toont het Kruis als 'levensboom', waaruit rankenspiralen spruiten. [227] De verhalende beeldcyclus in het ongeveer gelijktijdige Regensburgse handschrift met 'Apostellevens' (c.1175) toont de missiereizen en het martelaarschap van de apostelen. In Perzië worden Simon en Judas onthoofd onder een fraai gebogen rankenboom met vervlochten twijgen die uitlopen in 'Perzische' palmetten van diverse vorm en een stengel met drie vruchttrosjes. De vervlechting van de palmetranken is nog sterker op een afbeelding uit het verhaal van Thomas in India, waar de soepele rankenboom wordt gecontrasteerd met een hoekige schermboom.[228]
In de getekende miniaturen van het Salzburgse Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65) keren de palmetten van de initiaalranken terug als grote bloemkelken aan de takken van de ranke en buigzame bomen. De soepele en soms vervlochten twijgen dragen naast deze eindbloemen ook stengels met besjes of kleine blaadjes. In het *Graduale* zien we bij de Intocht in Jeruzalem (Palmzondag, p.286) naast de stadspoort een boom die topzware schaalvormige kelkbloemen draagt en besjes op een lange steel (afb. 43), terwijl de afbeelding van de Droom van Jacob (Kerkwijding, p.395) een boom op een heuveltop laat zien met kleinere palmetbloemen en twee typen blaadjes (hartvormige en gelobd). In het *Officium chori* wordt het hoogfeest van Pasen (p.631) gemarkeerd door een dubbelafbeelding met boven de graflegging en onder de verschijning van de verrezen Christus aan Maria Magdalena in de graftuin, aangegeven door twee verschillende boomtypen (afb. 44).[229] De boom in het midden lijkt een langgerekte voorloper van de 'geometrische kruinboom' uit de Carmina Burana. De ornamentaal gevormde boom links combineert een golvende stam met een centrale parasolkruin en zijtakken met palmetbloemen (en blaadjes). Het innovatieve karakter van deze 'Byzantijnse' palmetbloemen in pentekenstijl blijkt uit een vergelijking met de boomvormen in het wat oudere Perikopenboek van St.Erentrud (c.1150), met geschilderde miniaturen.(afb. 45).[230] In de graftuin van de overeenkomstige

[227] Regensburg-Prüfening: *Dialogus de laudibus sanctae crucis*; München BSB Clm 14159; 188 bl. van 31 x 21,5 cm; beeldkatern (fol. 1-8): symbolisch 'levenskruis' met ranken (1^{r}, 8^{v}) en typologische bijbelcyclus; pentekeningen in rood-bruin-violet; Boeckler 1924, 33 ff., 96 f., afb. 30-44; *Staufer* 1977, nr 738, afb. 529 (1^{v}: Abraham);Regensburg 1987, nr 38, pl. 30 (1^{r}); Klemm 1980, nr 35, pl. IV (1^{r}), afb. 66-70: afb. 66 (1^{v}), 67 (2^{r}); *Cimelia monacensia* 1970, nr 31 (3^{v}); vgl. *Thesaurus librorum* 1983, nr 29: vloek van Elisa: kruinboom en palmetrank (4^{r}).
[228] *Vitae et passiones apostolorum et sanctorum;* München BSB Clm 13074; 177 bl. van 27 x 17,5 cm; verhalende beeldcyclus: pentekeningen in rode en lichtbruine inkt, tweebladige dubbelafb. vooraf aan Vita; Boeckler 1924, 49 ff., 99 ff., afb. 65 (120^{v}: Simon en Judas); Regensburg 1987, nr 39; Klemm 1980, nr 96, afb. 183 (101^{r}: Thomas); Brinckmann 1906, p. 30, pl. V,6. Vgl. *Glossarium Salomonis* uit Prüfening, beeldkatern vooraf aan lexicon (c.1165): mensfiguur als microcosmos verbonden met de vier elementen, staande op een plant die uit de aarde (*terra*) voortkomt: symmetrische rankenboom met palmetbladeren; Clm 13002, fol. 7^{v} (53,5 x 36,5 cm); Klemm 1980, nr 87, afb. 161.
[229] Antiphonarium van St.Peter: omlijste pentekeningen in rode en zwarte inkt (soms voor bloemen en planten ook blauw en groen) op een blauw-groene grond; Demus 1974, 197, 220 f., 236, 239 f., 251, afb. IX, XIX, XXIV; Swarzenski1913, afb. 344, 352; vgl. p. 383 (Graduale: Maria Geboorte): symbolische 'Boom van Jesse': Maria staande op symmetrische palmetrank (*virga*) die Jesse in hand houdt; Watson 1934, nr 8, pl. VIII.
[230] Perikopenboek van St.Erentrud; München BSB Clm 15903: NT-illustraties; Swarzenski 1913, afb. 169 (24^{r}), 172 (34^{r}), 177 (46^{r}), 201 (96^{v}); *Cimelia Monacensia* 1970, nr 28 (46^{r}); cf. Klemm 1980, nr 272, afb. 600 (96^{v}:

Paasvoorstelling (fol. 46[r]) zijn de traditionele Salzburgse 'modellen' te ontwaren: links een tweedelige 'Ottoonse' schermboom op een hoge stam, in het midden een vertakte boom met grote geveerde 'lancetbladeren'. Deze vouwen zich soms ook dubbel tot een schelpvorm, zoals in het Buraanse woud bij de bladeren van het boompje voor de rechtse heuvel. De boom van Palmzondag (34[r]) heeft een golvende stam die uitloopt in een centrale parasolkruin geflankeerd door twee lange palmtakken. De geschilderde bomen hebben vaak sterk gegroefde en gedraaide stammen en takken. Deze plastische uitwerking is fraai te zien is op de Zacheus-afbeelding (96[v]), waar de grote vertakte boom niet alleen ovale bladeren draagt maar ook simpele drie- en vijfdelige bloemen, in de stijl van de oudere geschilderde rankeninitialen. Temidden van de traditionele boomvormen duikt ook in het Perikopenboek een nieuwer type kruinboom op, dat in de Carmina Burana terugkeert. Op de miniatuur met de genezing van de melaatse (24[r]) verschijnt naast een knoestige schermboom namelijk een boomvorm die al gelijkenis vertoont met de Buraanse 'pijnappelboom'.
In het jongere 'Orationale van St.Erentrud' (c.1200) is op de geschilderde initiaalminiatuur van het Paasfeest de Opstanding zelf weergegeven (afb. 46). De onderste helft van de ronde E-initiaal is gevuld met palmetranken, de bovenste toont Christus verrijzend uit een open sarcofaag. Het graf wordt geflankeerd door bloeiende lentebomen van een tamelijk 'ouderwets' type: links een ontluikende bladcandelaber bekroond door een bloemknop en rechts een rankenboom met driedelige bloesems, die al in het rankwerk van de vroege Beierse en Salzburgse school voorkomen. De grote palmetbloemen aan de initiaalranken daaronder zijn echter zeer eigentijds van uitvoering. Deze nieuwere initiaalstijl van Salzburg kenmerkt zich door een grote variatie aan bladvormen en bloemcomposities, in een verscherpte vormgeving met sterk getande bladranden. De vormenrijkdom komt vooral tot uiting op de geheel met rankwerk gevulde initiaalpagina's. De vervlochten gouden ranken eindigen in met dekverf geschilderde 'Byzantijnse' palmetbloemen van diverse samenstelling. Vooral de grote centrale palmetcompositie dragen in hun omgeslagen bloemkelken vaak ook zaden of bolvormige vruchten. Ook een deel van de getekende rankeninitialen (de groep in rode inkt) volgt de stijl van de dekverfinitialen, met motieven als vruchtdragende kelkbladeren. De eindpalmetten laten gecompliceerde bladcomposities zien, waaronder de vijfdelige symmetrische palmet van de Carmina Burana (fol. 123[v]: dia), maar ook palmetvormen met dubbel-omkrullend blad en een radvormige variant met rondgaande 'grijpbladeren'.[231]

Ornamentale boomvormen in de regio

De ornamentale boomtypen van Regensburg en Salzburg zijn ook in de pentekenkunst van de onder hun invloed staande regio's aan te treffen en werden in de provinciale scriptoria van Beieren en Oostenrijk verder ontwikkeld tot in de 13[e] eeuw. In de boekdecoratie van het Duitse Zuidoosten komen in de late 12[e] en vroege 13[e] eeuw romaanse boomvormen in alle varianten voor, van ornamentale candelabers, palmetten en rankenbomen tot modernere kruinbomen en vertakte bladerbomen, in een of meer kleuren, in een vlakmatige of juist plastische vormgeving. Bij de meer ornamentale boomtypen zien we een sterke wisselwerking met de plantvormen rond de initialen, waarop het tekenwerk in de kloosterscriptoria zich concentreerde. De hieronder aangehaalde voorbeelden stammen uit het Benedictijner dubbelklooster van Admont en de Augustijner stiften van Seckau (dubbelklooster) en Vorau in Stiermarken, maar ook uit de Benedictijner abdijen van Lambach in Opper- en Göttweig in Neder-Oostenrijk (bisdom Passau).

Zacheus). Vgl. de bomen op de Genesis-bladen van twee Salzburgse 'reuzenbijbels': illustratie van de 6 scheppingsdagen (dekverf): 'Walthersbijbel' in Michaelbeuern, voor 1140; Stiftsbibl. Cod.1, fol. 6[v]: ranken met schelpblaadjes en simpele driedelige palmetbloemen; Bijbel uit Admont, c.1140/50; Wenen ÖNB s.n.2701, fol. 3[v]: vertakte boom? en schermboom met vogels; Swarzenski 1908, afb. 82 en 92; Demus 1974, 267-70; Cahn 1982, nr 14 en 26, afb. 116.

[231]Orationale van St.Erentrud (Nonnberg, oorspr. bestemd voor St.Peter): München BSB Clm 15902; 155 bl. van 30 x 22 cm; Collectarium: Kalender (1-7), Capitula (8-56), Orationes (57-155); Swarzenski 1913, 144 f., afb. 430 ff., sp. afb. 431: Capitula, fol. 27[v]: E van Pasen met Verrijzenis; Klemm 1980, nr 274, afb. VIII, 622-36, sp. afb. 633 f.: Orationes: D van Pasen (89[r]) en C van Hemelvaart (100[v]); 21 penteken-initialen op blauw-groene grond: rankeninitialen in 2 groepen: traditionele stijl van Antiphonarium, moderne stijl van dekverf-initialen; vgl. Klemm afb. 624 f.

Een ‘candelaberboom’ in de stijlfase van het Salzburgse Antiphonarium zien we op een sterk van dit hoofdwerk afhankelijke Martyrologium-tekening in het ‘Breviarium van Seckau’ (c.1160-70), waar de heilige Sebastiaan is vastgebonden aan een boom, die oogt als een voorloper van het exemplaar op de Paasminiatuur in het Orationale van St.Erentrud. Evenals bij de Buraanse palmetcandelaber ontspruiten bij deze smallere variant aan een golvende stengelachtige stam langwerpige palmetbladeren met gladde zijkanten en een geschulpt omkrullend uiteinde.[232] Een band met het Psalmencommentaar van Augustinus uit het productieve scriptorium van Lambach (tweede helft 12e eeuw) toont een bijzonder rijke variatie aan rankeninitialen, met plastische palmetvormen maar ook trompetbloemen en waaiervormige bladeren. De I van psalm 10 heeft de vorm van een uitbottende candelaber: een stengel met uitstulpingen waaruit palmetbladeren zich ontrollen, vergezeld van ‘bloemsprieten’. Deze laten zich vergelijken met de bloemstengels (of besjes) bij het onderste bladpaar van de Buraanse candelaber, evenals de holle stamvoet met een afsluitend ‘bodemblad’.[233] In een vlakke variant zien we de palmetcandelaber in de vroege 13e eeuw nog terug in het ‘Jongere Rituale van Lambach’, op de illustratie van een ‘waterproef’, een godsoordeel waarbij een verdachte geketend te water wordt gelaten. Dit gebeurt hier vanuit een roeiboot met palmetbloemen als stevenornament. De oever wordt aangegeven door twee flankerende bomen in de gedaante van zeer gestileerde candelabers met een groot waaiervormig topblad, een detail dat evenals de uit de bladoksels groeiende bloemsprieten eerder al in de initiaaldecoratie voorkomt.[234]
Uit Göttweig stamt een handschrift met het Hooglied-commentaar van Rupert van Deutz (derde kwart 12e eeuw), geïllustreerd met meerkleurige pentekeningen in donkerbruin, rood, groen, geel en soms violet. De robuuste bomen combineren vormen uit Salzburg en Regensburg met nieuwe plastische tendenzen. Op de tweedelige dedicatie-afbeelding troont boven Ecclesia (Maria) in een kerkgebouw, terwijl onder de auteur, abt Rupert, samen met een bisschop voor de geopende deuren staat, geflankeerd door twee verschillende bomen (afb. 50). Links zien we een driedelige ‘pijnappelboom’ met een golvende stam en rechts een meer rankachtige ‘ornamentboom’ die drie parasolkruinen combineert met palmetbladeren, een puntig blad en een vruchttros. De openingsminiatuur, Jacob worstelend met de engel, bevat twee bomen met een enkele pijnappelkruin en zijtakken met palmetbloemen.[235]
Een plastische weergave van boomvormen en figuren in de techniek van de meerkleurige pentekening kenmerkt ook de werken uit de romaanse bloeitijd (c.1155-85) van het ‘Alpenklooster’ Admont (afb. 47). De miniatuur met de scène waarin Christus spreekt tot Zacheus in de vijgeboom wordt gedomineerd door deze majestueuze boom met rankachtige takken, die eindigen in grote gelobde vijgebladeren en rijpe vruchten (vijgen vol zaad). De golvende stam met schaduwen, vertakkingsrimpels en jonge scheuten doet denken aan de Göttweigse bomen en keert in een minder plastische vormgeving terug bij de Buraanse ‘pijnappelboom’, inclusief de ‘knot’ op de plek waar de hoofdkruin zich vertakt. In een ander handschrift uit Admont neemt een I-initiaal de gedaante aan van een symmetrische ‘palmetboom’. De gehistorieerde initiaal opent een tekst over Bijbelse Historie (van Philo) en stelt de Boom van Kennis voor met de zondeval van het eerste mensenpaar. De hoge gespleten stam van de I groeit op uit een geschulpte heuvel en splitst zich bovenaan verder in rankenvoluten met om de stengels heenkrullende palmetbladeren. De slang heeft zich om de stam en door het rankenvlechtwerk van de kruin gewonden. De initiaalboom met Adam en Eva is in bruin getekend en met kleuren

[232]Breviarium uit het vrouwenstift van Seckau, ws import-hs: model voor latere nonnenbrevieren; Graz UB 832; 258 bl. van 22,8 x 17,3 cm; 2 handen: schrijver en illuminator; vooraf aan Officie: 3 bladen (oorspr. 4) met afb. in rood-bruine pentekening (fol. 17-19), o.a. 3 blz met Martyrologium-scènes: fol. 18r, boven: Sebastiaan; decoratie: 25 rankeninitialen in rode inkt (16 op blauw-groene grond); Roth 1984, 383-7, afb. 332-5; Schaffler 1952, 19-40.

[233]Augustinus, *Enarrationes in Psalmos* (5 banden), band I (ps 1-50): 77 initialen, waarvan 32 met figuren; scriptoriumwerk: regionale ‘Salzburgse’ stijl met Passau-elementen en eigen Lambach-kenmerken; Leutkirch, Schloß Zeil (Allgäu), Archiv Waldburg-Zeil ZMs 5; vm Lambach Cml XVII. Holter 1996, nr 51 (1994) 1193-7, 1203-6: afb. 1-33: initialen-alfabet; cf. Holter nr 47 (tent.cat. Lambach 1989) 1106: afb. 4-6, nr VIII.20.

[234]Jongere *Rituale Lambacense*; Lambach Cod.73, fol. 64v: waterproef; 89 bl. van 25,8 x 18 cm; Unterkircher 1954, afb. 24; cf. Holter 1996, nr 47 (tent.cat. Lambach 1989) 1108, 1127, nr VIII.33.

[235]Göttweig Cod.49: Hooglied-commentaar van Rupert van Deutz; 113 bl v 28,5 x 20,3 cm; fol. 1v: titelafb., 2r: dedicatie-afb., 2v: Jacob-miniatuur en tekstbegin; Göttweig 1983, nr 1069 (M. Pippal), met afb.; *Ratisbona sacra* 1989, nr 74.

aangezet: groene en blauwe aardschollen, daarboven een groen gearceerde stam en rankwerk, waarbij de ornamentale palmetkruin een blauw-bruin geschilderd achtergrondsilhouet heeft gekregen.[236]
De 'rankenvulling' van dit kruinsilhouet doet sterk aan die van ronde lettervormen denken. Vergelijkbare palmetranken zien we bijvoorbeeld binnen de O in een verzamelcodex uit Vorau (c.1190), die opent met een I waaromheen zich een slang heeft gewonden. Binnen de contouren van de O verslingeren twee ranken zich (tegen een gekleurde achtergrond), waarbij de langste bladeren van de beweeglijke eindpalmetten om de andere spiraal heengrijpen, terwijl aftakkingen van beide ranken onder samenkomen in een symmetrische palmetbloem. De bladnerven worden aangegeven door fijne parallelle arceringen, waarbij de middennerf aan de binnenzijde van het blad wordt weergegeven als een dubbellijn met dwarsstreepjes. Deze centrale nerf in de vorm van een 'parellijst' komt ook op de langgerekte palmetbladeren van de Carmina-Burana-miniatuur voor, bij de zijscheuten van de grote kruinboom en het middelste bladpaar van de candelaberboom. Aan de binnenzijde van het topblad van de grote rankenboom wordt dit geribde patroon herhaald om de zware nervatuur van dit reuzeblad weer te geven. De geschulpte randen van de omkrullende bladeinden zijn in het handschrift uit Vorau nog voorzien van de 'nageldecoratie' van het Rijnlandse en Salzburgse rankwerk, die in het Buraanse bladwerk geheel ontbreekt.[237]
De rijkste schakering aan plantvormen treffen we aan in twee geïllustreerde handschriften uit het oostelijk Alpengebied, een Duitse verzamelcodex uit het Benedictijnerklooster Millstatt (Carinthië) en het zogenaamde 'modelboek' uit het Cisterciënzerstift Rein bij Graz (Stiermarken), beide daterend uit de vroege 13e eeuw. Een Beierse parallel uit deze periode bieden de illustraties van het 'Duitse Marialeven' uit de regio Regensburg.

Het 'modelboek' van Rein: rankeninitialen en palmetten
Het beeldkatern met het zogenaamde 'modelboek van Rein' (1208-13) bevat een sieralfabet met laat-romaanse rankeninitialen in rode pentekening (fol. 4-6). Uit de gespleten en door sierbanden omringde lettervormen groeien elastische spiraalranken met tamelijk kleine blaadjes en eindpalmetten. Met zijn krachtige lijnvoering en getande bladranden sluit het rankwerk aan op de late Salzburgse stijl van het Orationale van St-Erentrud (c.1200). Naast plastisch omkrullende palmetbladeren, zoals bij de vijfdelige eindpalmet van het 'Buraanse type' in de letter C, zien we hier al sterker een nieuwe tendens naar vlakgespreid loofwerk. Tussen de spiralen verschuilen zich nog de gebruikelijke, in een blad of rank bijtende dierfiguren: vogels, draken en viervoeters.
Verderop in de modelverzameling komen palmetcomposities ook als zelfstandig element aan bod in tweekleurige (bruin-rode) pentekeningen. Op een reeks vogels sluiten op fol. 10v voorbeelden van bladwerk aan, palmetvarianten die op fol. 11r overgaan in geometrisch ornament. De palmetbloemen, op een korte steel, zijn samengesteld uit plastisch omkrullende bladeren met geschulpte randen, waarbij de bloemkelken ook stampers en vruchtvormen kunnen bevatten.[238] De getoonde voorbeelden doen sterk denken aan de palmetbloemen van het Orationale, waar de gewelfde bloemkelk eveneens als omhulling van bolvruchten en zaadjes fungeert. Evenals bij de getekende Salzburgse initialen is het plastisch bladwerk van de Reinse palmetten gemodelleerd door arcering en deels voorzien van een geblokte 'parellijst' als middennerf, kenmerken die we ook aantreffen bij de candelaber en de grote gewelfde bladkelk in de Codex Buranus. Zoals bij het voorafgaande rankenalfabet hebben op het ornamentblad enkele bladtypen niet meer het gewelfde karakter van de palmet maar een vlak bladpatroon.

---

[236] Admont Hs 45: *Tutonis liber de suscipiendo deo*; 112 bl. van 15,8 x 11,8 cm (octavo); fol. 1v: Christus en Zacheus; Hs 359: Philo, *De biblicis antiquitatibus;* 98 bl. van 27 x 18,7 cm; fol. 1r: auteursportret (*Phylo* zittend in P), fol. 2r: I-initiaal (*Initium*): Boom van Kennis; Buberl 1911, nr 45, fig. 73 en nr 60, fig. 79 f.
[237] Vorau Cod.276: verzamelhs met o.a. Duits Alexanderlied van priester Lamprecht; fol. 1r: I met slang: begin van Kaiserchronik; fol. 138r: O met palmetranken; vgl. fol. 167v: U als draak met palmetstaart en rankwerk; Fank 1953: I; Buberl 1911, 178, fig. 170 f.
[238] Vgl. palmetbloemen op een korte steel, naar Ottoons model (Reichenau), op een modelblad uit het Zwitserse klooster Einsiedeln (eerste helft 12e eeuw): een blad met geometrisch ornament, palmetvormen en vogels (p. 3), gevolgd door een romaanse rankeninitiaal E (p. 5: naast een 'Byzantijnse' engel); gewassen pentekening in bruine inkt; Einsiedeln, Stiftsbibl. 112, p. 2-5: 3 modelbladen (oorspr. 4) ingebonden met een *Liber Officialis*; 26 x 18,3 cm; Scheller 1995, nr 5, pl. III.

De boomtypen op de figuratieve scènes van het 'modelboek' volgen de meer natuurlijke modellen van een kruinboom of een vertakte boom met blaadjes. Zo zien we bijvoorbeeld een tot drie kruinen vertakte boom met hartvormige bladeren, bewoond door een eekhoorn, zowel bij de jachtscène van de standenreeks (2^{r}) als bij de adelaarsafbeelding van de Physiologus (3^{v}). De boom bij de vogel Phoenix draagt aan het einde van zijn doorntakken vijfdelige rozetbloemen (3^{r}), waarvan een uitvergroot exemplaar op het ornamentblad voorkomt. Dergelijke rozetten sieren in vierdelige vorm twee planten van het Buraanse woud: een klein bloemstruikje voor de rechterheuvel en de hoge staakboom daarnaast.[239]
In een wat later handschrift uit het scriptorium van Rein zien we hoe de modelvormen voor bladwerk konden worden gebruikt voor de compositie van een ornamentale 'palmetboom'. Deze siert de titelminiatuur van een moraalfilosofisch verzamelwerk, die de droom van de samensteller verbeeldt (afb. 48). Terwijl deze onder een boom ligt te slapen, discussiëren de door hem verzamelde wijzen aan zijn bed over de deugd. De mogelijk symbolisch bedoelde boom verheft zich als een gestileerde palm op een hoge geribbelde stam en spreidt zijn symmetrische 'palmetkruin' uit boven de figurengroep. De stam rijst onderaan op uit een dubbele aardschol, een element dat in simpeler vorm in het modelboek voorkomt en dat ook aan de 'voetbedekking' van de Buraanse staak- en candelaberboom doet denken. Uit de hoge stam, bekroond door een centraal bladornament, groeien licht gebogen rankenstengels met diverse palmetbladeren (voorzien van nageldecoratie), waaronder ook enkele 'trompetbloemen'.[240]

De rankenbomen van Millstatt

De beeldcyclus van de Duitse Genesis en Physiologus uit Millstatt (c.1200-10) bevat een ware 'modelvoorraad' aan sierlijke rankenbomen met ornamentale palmetbladeren.[241] De talrijke kleine tekstillustraties (zonder lijst) zijn uitgevoerd als meerkleurige lijntekeningen, in bruin aangevuld met rood, blauw en geel. Het kleurgebruik is niet natuurgetrouw maar decoratief en vooral aan het eind van de Physiologus zijn de dieren en bomen bontgekleurd. Bij de Physiologus-afbeeldingen geven variaties op deze rankvormen de natuurlijke leefomgeving van de vogels en dieren aan. Enkel in een woudscène met patrijzen (fol. 98^{v}) bestaat het struweel behalve uit ontluikende rankenstruiken ook uit een driedelig vertakt boompje met grote spitse bladeren, dat oogt als een kleinere versie van de Buraanse 'takkenboom'. Erboven zien we een naar een kant doorgebogen bladrank, als rustplaats voor de vogel fulica, en op fol. 97^{v} een breed uitwaaierende rankenboom als verblijf van de pelikanen. De vlot getekende boomvormen vullen met hun vloeiende contouren en flexibele vertakkingen niet alleen de beeldvlakken maar spreiden zich ook uit in de marges. Hun buigzame stam splitst zich in soepele rankenstengels met grote zwierige palmetbladeren, die met hun geschulpte rand op de bladvormen van de Buraanse candelaberboom lijken, inclusief de dubbel omkrullende bladrank onderaan. De palmetranken zijn soms verrijkt met hartvormige bladeren of met fruit in de vorm van ronde vruchten of trosjes van drie bessen aan stelen, die uit de oksels van de bladranken groeien of uit de bloemkelken hangen. Dit is goed zichtbaar op de Genesis-scène van Adam in de paradijstuin (afb. 49), staande tussen twee met vruchten beladen bomen (fol. 8^{r}). De schepping van Eva vindt plaats onder de meest ornamentale paradijsboom (fol. 9^{v}). Deze 'levensboom' heeft de vorm van een 'palmetboom': een hoge stam met een bijna symmetrische kruin van palmetbladeren en een ontluikende top. Op de illustratie van de zondeval (fol. 11^{r}) zien we naast een rankenboom ook een tweetal bomen met bladerkruinen, zoals op de vergelijkbare voorstelling in de Regensburgse 'Lof van het Kruis'.

---

[239]'Modelboek uit Rein': Wenen ÖNB 507, fol. 1-13: studieboek met 2 beeldkaternen; c.23 x 15 cm; o.a. 'modelboek': sieralfabet van rankeninitialen (fol. 4-6), palmetten en bladwerk (10^{v}-11^{r}); *Reiner Musterbuch*, Facsimile-uitgave 1979, comm. F. Unterkircher, 32-5, 40-42; Scheller 1995, nr 10. Cf. Klemm 1998, 123: vgl. van plant- en bladvormen uit Rein (ook Cod.858) met CB-miniatuur; Walworth 2000, 76, pl. 8 en 9.

[240]Verz-hs uit Rein: Wenen ÖNB 858; 40 bl. van 17,5 x 11,3 cm; excerpten over moraalleer uit werken van Salomo, Cicero, Seneca, Sallustius e.a.; fol. 8^{r}: titelafbeelding; rood-bruine pentekening tegen gekleurde achtergrond (violet middenvlak met gele rand). Mazal 1973, pl. 18; *Babenberger* 1976, nr 1058, afb. 12.

[241]Millstatt-codex: Klagenfurt KLA, Cod. 6/19 (Duits verz.hs M); 167 bl. van 19,9 x 12,2 cm; vroeg-gotisch schrift: na 1200; inhoud: Duitse rijmgedichten: *Genesis* (1^{r}-84^{v}) en *Physiologus* (84^{v}-101^{r}): geïllustreerd deel, dan: *Exodus* (101^{v}-135^{r}) en kortere teksten; 119 ongeraamde penteken-illustraties met boventitels in rode inkt; Genesis: 87 ill. (en 1 uitgespaard: 29^{v}), Physiologus: 32 ill.; werk van 1 schrijver/rubricator en 3 à 4 illustratoren (atelier: per katern): hoofdmeester met 1 à 2 assistenten plus tekenaar met eigen stijl (katern X). *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Facsimile-uitgave 1967, comm. A. Kracher.

De vormentaal van de Millstatt-bomen is verwant aan die van de lentebomen in de Carmina Burana, ook wat het bonte decoratieve kleurgebruik betreft. In het Buraanse woud groeien eveneens enkele kruinbomen, vertakte bomen en een 'palmetboom' (in candelabervorm) tussen de rankenbomen en worden palmetbladeren afgewisseld met hartbladeren en vruchtstengels, maar omdat alle bomen daar bijeen staan op één afbeelding heeft de illuminator de boomvormen meer gedifferentieerd. Op de Carmina-Burana-miniatuur is elke boom van een andere soort, terwijl de over vele illustraties verspreide Millstatt-bomen in hoofdzaak tot hetzelfde type rankenboom behoren. Deze boom heeft bovendien uitgespreide ranken en geen opgerolde spiraalranken zoals in de Carmina Burana.

Beierse en Oostenrijkse 'spiraalranken'

De ornamentale rankenbomen van de Carmina Burana kenmerken zich door spiraalvormige palmetranken, die hun afstamming van de romaanse initiaaldecoratie nog duidelijk verraden. In hun vormgeving doen deze 'slingerplanten'denken aan scheuten, die vanuit het stramien van de rankeninitialen zijn overgeplant naar het woud en daar in de vrije natuur zijn verwilderd.[242] Toch hebben deze in de Buraanse miniatuur zo welig tierende spiraalranken slechts zelden buiten hun oorspronkelijke ornamentale of symbolische kader wortel geschoten. Er is mij uit deze regio en periode eigenlijk maar één voorbeeld bekend van overplanting van een palmetrank naar een figuratieve voorstelling.

Het betreft het kleine handschrift met het Duitse 'Marialeven' van priester Wernher, vervaardigd in Regensburg of omgeving (c.1220), dat in zijn vele omlijste tekstillustraties een bonte diversiteit aan boomtypen toont, waaronder ook rankvormen. Zo zien we bij de Val van Herodes een gestileerde versie van een Regensburgs rankenboompje. De laurierboom waarbij de Verkondiging aan Anna zich afspeelt is echter weergegeven als een dicht struikgewas van rankenvoluten, evenals de Buraanse spiraalranken ontleend aan het repertoire van de rankeninitialen. De formele opbouw uit twee verstrengelde ranken herinnert aan de symmetrische vulling van de O uit Vorau. De vormgeving van deze 'laurierstruik', met omkrullende palmetbladeren maar ook vlak bladwerk met een kartelrand, wijst op verwantschap met het contemporaine modelalfabet uit Rein.[243]

Zoals boven reeds opgemerkt doet het rankwerk aan de rechterflank van de grote Buraanse rankenboom denken aan de vrijere rankenvulling van 'dikbuikige' letters, zoals de C in het 'Graduale' van het Salzburgse Antiphonarium (p. 382). Ook daar zien we al een verdeling in twee grote palmetspiralen met een kleinere bladrank ertussen. Een meer boomachtig uitgewerkte variant is te vinden op een blad met penneschetsen uit het scriptorium van Göttweig (eind 12^{e} eeuw), dat een 'palmetlelie' en een grote D-initiaal toont naast figuratieve tekenvoorbeelden. Uiteraard leent de vorm van de D zich bij uitstek voor eenzijdige rankengroei uit de letterstam. De gespleten letterschacht, waaruit de palmetranken ontspruiten, heeft hier het aanzien van een plastische boomstam gekregen door arcering van de randen en kruisarcering van de holte, die onder en boven wordt afgesloten door een geschulpt dekblad. Uit de stamsegmenten groeien twee grote vervlochten rankenspiralen, met speelse windingen vol krullerig bladwerk. De meerdelige eindpalmetten bestaan uit een waaier van omkrullende bladvormen rond een centrale knop, blad of vrucht.[244] De kleine Buraanse rankenboom heeft een andere groeiwijze met zijn direct vanuit de stamvoet opgaande rankenslingers, die zich flexibel voegen tussen (en hechten aan) de twee flankerende bomen. Een wat simpelere parallel voor dit opgaande rankwerk zien we in de rankeninitiaal V met de Verkondiging aan Maria (25 maart) in het Oostenrijkse 'Legendarium van Zwettl', dat uit het tweede kwart van de 13^{e} eeuw dateert. Tussen de staande figuren van Maria en de engel groeit vanuit de 'stamvoet' van de letter een verticale

---

[242] Vrij naar Walworth 2000, 76.

[243] Priester Wernher, *Driu liet von der maget*: Marialeven in Duitse verzen, in 3 boeken (1172); Krakau JB (vm Berlijn SB) germ.oct.109; 91 bl. van 16,5 x 11,5 cm; begin: rankeninitiaal; beeldcyclus: omlijste en deels ingekleurde pentekeningen (tegen tweekleurige grond): 2 openingsafb. (1^{v} Boom van Jesse, 2^{r} Oordeel van Salomo) en 83 tekstill.; Regensburg 1987, nr 47, pl. 122 (Boom van Jesse), p. 45, afb. 3 (initiaal); Messerer 1979, 447 ff., afb. 3 en 18: Anna, Herodes.

[244] Schetsblad uit Göttweig: Wenen ÖNB 67, fol. I^{v}: pentekeningen op verso-zijde van schutblad: oefenvoorbeelden uit scriptorium (eind 12^{e} eeuw); hs: Isidorus van Sevilla, *Etymologiae* (tweede helft 12^{e} eeuw); I, 175 bl. van 31 x 21,5 cm; Hermann 1926, 202-4, nr 120, fig. 124; *Wissenschaft* 1975, nr 230; *Ornamenta Ecclesiae*, tent.cat. Keulen 1985/1, 318 f., nr B 91.

spiraalrank omhoog, bestaande uit een slinger van kleine voluten die driedelige bladpalmetten omsluiten.[245]

Een 'arboretum' van romaanse boomvormen

De landschapscompositie in de Codex Buranus etaleert in twee registers verschillende romaanse boomtypen, als een op een enkele bladzijde samengevat modelboek. Aan de hand van deze bonte verzameling van plantvormen valt zelfs bijna een geschiedenis te schrijven van de ontwikkeling van boomstileringen in de middeleeuwse schilderkunst, zoals blijkt uit de herhaalde vermelding van de Carmina Burana in het overzichtswerk van Brinckmann uit 1906.[246]

Het meest kenmerkend voor de romaanse periode zijn gestileerde bomen in de vorm van de symmetrische bladcandelaber en de flexibele palmetrank, die beide ook in de initiaaldecoratie worden toegepast. Deze ornamentale boomtypen zijn in feite de late nazaten van 'oriëntaalse' plantvormen die al in de Karolingische en Ottoonse boekdecoratie werden geïntegreerd, zoals de palmetcandelabers met vogels op een canonboog in het Lorsch-Evangeliarium uit de Akense hofschool (c.810) en de ornamentale rankenbomen op de sierbladen in de Codex Aureus van Echternach (c.1030). In de Karolingische boekillustratie verschijnen ook al soepele rankenbomen, op het Genesisblad van een bijbel uit Tours (c.840), terwijl een David-miniatuur in het Gouden Psalter van St-Gallen (c.875) een symmetrisch rankenstruikje en een boog met palmetranken laat zien.[247] Van de Sassanidische palmetcandelaber afgeleide boomvormen komen eveneens op figuratieve voorstellingen voor, vanaf de afbeelding van het 7e-eeuwse Concilie van Toledo in de Spaanse Albelda-Codex uit 976, die mogelijk op een Visigotisch model teruggaat, tot aan het geweven wandtapijt met de geschiedenis van Abraham uit de Dom van Halberstadt (c.1150).[248]

Andere, meer 'natuurlijke' boomtypen van het lentewoud hebben hun verwanten in de boekillustratie van die tijd. Vertakte bomen met afzonderlijke bladeren en kruinbomen met een of meer volle bladerkruinen maakten deel uit van het 'landschapsvocabulaire' van de verhalende, figuratieve afbeeldingen. Deze natuurgetrouwe boomweergave is van antieke oorsprong, maar kreeg in de middeleeuwse schilderkunst een steeds wisselende ornamentale invulling. In de Carmina Burana zelf geven twee van dergelijke bomen op de Dido-miniatuur het landschap buiten Carthago aan. Uit de rotsen groeien een vertakte boom en een driedelige kruinboom, decoratief omgevormd tot een bloeiende rank en een zwierige stam met drie trosvormige silhouetkruinen.

De middeleeuwse versie van de vlakmatig 'vertakte boom' versimpelde zich tot een stam met zijwaarts uitgroeiende takken die eindigen in een groot vlak blad.[249] In de landschapsminiatuur komt dit boomtype in twee gedaanten voor, als een staak met korte twijgen en als een tot een drietand vertakte kruin, in beide gevallen voorzien van hartvormige bladeren. In de omgeving van deze bomen bevinden zich tevens kleinere 'zaailingen'. Naast de 'staakboom' groeit een enkele steel met een hartvormig groen topblad en rechtsonder een struikversie van de driedelige 'takkenboom', zoals bij de patrijzen in de Millstatt-Physiologus. Uit de rankenboom ontwikkelde zich een soepele versie van dit boomtype, nu voorzien van vlakke bladvormen. In het Beierse Eneide-handschrift (Regensburg

[245]Zwettl Cod.13: Legendarium, fol. 196v: Annunciatie (25 maart); Cisterciënzerstift in Neder-Oostenrijk; Winkler 1923, 13, nr 42.

[246]Brinckmann 1906, pl. VIII en p. 39, 41, 44, 47, 50.

[247]Lorsch-Evangeliarium: Boekarest NB: Alba Iulia, Battyáneum R.II 1; *Karolingerzeit* 1999/2, frontispice (afb. canontafel), nr X.21; Gouden Evangeliarium van Echternach: Nürnberg GNM Ms 156 142, fol. 52r: sierblad; PK MA I, pl. 56. Bijbel uit Tours: Bamberg SB Msc.Bibl.1, fol. 7v: Genesis; *Karolingerzeit* 1999/2, 816, nr. XI.23; Brinckmann pl. V,1. Gouden Psalter van St-Gallen, Cod. 22, p. 59: zalving van David; Brinckmann pl. V,4; PK MA I, pl.40.

[248]Escorial d.I.2, fol. 142r: concilie; verz-hs uit Albelda (Navarra); Williams 1978, afb. 31. Vgl. Aquitaanse sarcofagen met candelabers en wijnranken: Visigotisch, in museum Toulouse en uit Valbonne; Ringbom 1958, 190 en 1951, 350 f.; Merovingisch, in St-Pierre van Moissac; Hautmann 1937, 267. Domschat van Halberstadt (Saksen): Abrahamtapijt; Kurth 1926, pl. 3/4, 7a; Legner 1996, pl. 489: Offer; Braunschweig 1995/2, 294 f., afb. 182: Gastmaal (L. von Wilckens).

[249]Brinckmann 1906, 44, pl. I: 'Flächenbaum'.

c.1220-30) bevinden zich twee exemplaren met hartvormige bladeren: op de liefdesscène van Dido en Eneas tijdens de storm en bij de hertejacht van Ascanius (afb. 76).[250]
Als een soort relict uit vroeger tijden bevat de Carmina-Burana-miniatuur nog een driedelig 'schermboompje' uit de Karolingische, Byzantijnse en Ottoonse traditie, dat onopvallend opgroeit uit de linkerflank van de hoogste heuvel. Ondanks de reductie tot paddestoel-formaat verraadt dit boompje zijn laat-antieke herkomst nog door zijn natuurlijke vormen en kleuren.[251] Een bruine stam verdeelt zich in drie takken die elk een groen gearceerde schermvormige kruin dragen, eindigend in een franjerand. In de Ottoonse kunst vormde de schermboom de overheersende boomvorm. Zo wordt in het vroegste Perikopenboek van de Salzburgse school (mid 11e eeuw) de scène met de doop van Christus geflankeerd door twee bomen met een enkele parasolkruin op een drietand van takken.[252] In de romaanse boekillustratie van Salzburg en Regensburg komen schermbomen met één, twee of drie kruinen nog algemeen voor.[253] Na 1200 verdwijnt dit voorheen zo geliefde boomtype echter geleidelijk om plaats te maken voor nieuwe typen kruinbomen.
De Buraanse bomenverzameling bevat naast het minieme 'laat-antieke' schermboompje ook twee voorbeelden van deze eigentijdse kruinbomen, die parallellen hebben in de Anglo-Normandische en Franse kunst van de periode en vooruitlopen op de latere 'gotische kruinbomen' van het Zuid-Duitse gebied.[254] De kunstenaar heeft de meest geavanceerde boomvormen in zijn repertoire direct links, boven elkaar, op het beeldvlak geplaatst: een meerkruinige 'pijnappelboom' en een boom met een enkele 'geometrische kruin'. Beide kruintypen hebben een gesloten contour die geheel gevuld is met bladwerk in een regelmatige ordening. Bij het eerste type zijn de vorm en indeling gemodelleerd naar de conische pijnappel met zijn schubbenpatroon. In dit geval hebben de bladschubben een ronde vorm, maar ze kunnen ook spitsovaal, hoekig of ingesneden zijn. Bij het tweede type is de bladerkruin geabstraheerd tot een vlak ruitpatroon met ingetekende bladeren waarvan de contouren deels met de ruitvormen samenvallen. Het schematische bladwerk kent een aantal vormvarianten, hartvormige puntbladeren op een steel zoals hier, maar ook driedelige 'vingerbladeren'. Bij de geschilderde versies wordt het bladwerk vaak verkort aangegeven door twee driehoekige inkepingen in de spitse ruitcontour, resulterend in een naar boven of onder gericht 'pijlpuntblad'. Later worden de bladeren nog verder gereduceerd tot een enkel streepje in de onderhoek (de bladsteel) of ziet men zelfs af van

[250]Eneide: Berlijn germ.fol.282, fol. 11v: Dido en Eneas schuilen onder een boom: *do gesahen sie ein bom stan - dichen un wolgetan*; 32r: Ascanius jaagt op het hert van Silviane; Brinckmann pl. IX,2; Boeckler 1939; Fingernagel 1992; *Staufer* 1977, nr 369, afb. 195 (jacht); Regensburg 1987, nr 55, afb. p. 71 (jacht); zie boven: Dido. Vgl. Duits 'Marialeven' (c.1220): Krakau (vm Berlijn) germ.oct.109, fol. 6r: de droom van Jacob (Jacobsladder): rankenboom met driedelige gelobde bladeren; Boeckler 1952, 63; zie boven: ranken.
[251]Brinckmann 1906, 39, pl. IV: 'Pilzbaum': laat-antiek/Byzantijns (Weense Genesis: Constantinopel 6e eeuw), Karolingisch, Ottoons (Reichenau, Salzburg, Hildesheim).
[252]Perikopenboek uit Salzburg (Dombibliotheek): München BSB Clm 15713, fol. 16v: doop van Christus; Demus 1974, afb. 3; *Thesaurus librorum* 1983, nr 27 (E. Klemm). Vgl. de wandschilderingen in het voormalige westkoor van de kloosterkerk van Lambach (gewijd in 1089), ws door een Salzburgs atelier: meerkruinige slanke schermbomen tussen NT-scènes (O-wand: epifanie na doop/goede herder) en als zwikvulling; Demus 1968, pl. XCIII.
[253]Het Perikopenboek van St.Erentrud (c.1150) toont geschilderde varianten met één, twee of drie kruinen, terwijl de tekenaar van het Antiphonarium van St.Peter (c.1160) al een centrale parasolkruin combineert met palmetranken. De Regensburgse beeldcycli bij de 'Lof van het Kruis' en de 'Apostellevens' (c.1170-75) bevatten elk nog een driedelige schermboom (met meerlagige franjekruinen), die elkaars spiegelbeeld vormen. Zie boven: overzicht.
[254]Anglo-Normandisch, eind 12e eeuw: het 'Parijse Psalter' (BnF lat.8846), Canterbury c.1180-1200, derde luxe 'kopie' van het Utrechts Psalter (zie boven): 'proto-gotische' boomvormen: vertakte bomen met grote eindbladeren, gelaagde schermkruinen en bomen met geornamenteerde bolle kruinen (o.a. kegelvormige 'pijnappels' en geometrische 'ballonkruinen' met diverse bladpatronen); Utrecht 1996, nr 30, p. 241 (ps 1), 127 (ps 2). Parijse hofstijl (Louis IX), tegen 1250: Beeldbijbel met OT-illustraties (zg. Maciejowski Bijbel: New York PM M.638), Adam en Eva-cyclus (1v-2r): 'gotische' kruinbomen met gladde golvende stam en tros geometrische kegelkruinen; Buchthal 1957, pl. 148de.

bladinvulling. Deze 'kwadrering' van de boomkruin bood de boekschilders de mogelijkheid tot snel werken, vooral als de vulblaadjes ook nog werden afgekort of weggelaten.[255]
De Buranus-illustrator sluit niet alleen met zijn romaanse palmetranken maar ook met deze gestileerde kruinbomen aan bij de Salzburgse traditie van de 12e eeuw, waar beide kruintypen al vroeg opduiken in de boekschilderkunst. Deze Salzburgse voorlopers lijken gestileerde versies van de bladerkruin-boom, met de gelaagde pijnappelkruin als een meer plastische variant en de geometrische kruin als een ornamentaal type met een vlak ingevulde omtreklijn.
De geschilderde miniatuur met de genezing van de melaatse in het Perikopenboek van St.Erentrud (c.1150) bevat naast een 'Ottoonse' schermboom ook een driedelige 'pijnappelboom' die aan het Buraanse exemplaar doet denken, al zijn de bladschubben hier spitser van vorm en voorzien van een middennerf (afb. 45). Een golvende stam draagt drie pijnappelvormige kruinen met een meerkleurig als schubben gestapeld bladerdek. Zelfs de plaatsing van de twee zijkruinen aan de gebogen stam komt overeen, maar de grote hoofdkruin is in de Carmina Burana vervangen door een driedelige top. Na 1150 verschijnen getekende 'pijnappelbomen' met een enkele en een driedelige kruin in het Göttweigse handschrift met het Hooglied-commentaar van Rupert van Deutz (afb. 50). De twee bomen op de miniatuur van Jacobs worsteling met de engel torsen elk een enkele grote pijnappelkruin op hun stevige stam, waaruit zijtakken met palmetbloemen groeien. Het exemplaar op de dedicatie-afbeelding lijkt een langgerekte versie van het Salzburgse model: een sierlijk golvende stam draagt drie conische -kruinen in opklimmende hoogte. De robuuste vormgeving lijkt echter al sterker op die van de verwante Buraanse pijnappelboom. De soepele stam, waaraan hier ook nog twee jonge scheuten ontspruiten, kenmerkt zich door vertakkingsrimpels en de geschubde bladkruinen worden door een ferme omtreklijn omgeven. Op de meerkleurige pentekeningen uit Göttweig wordt de plastische weergave nog versterkt door schaduwlijnen langs de stam en takken. Werkelijk plastische versies van de 'pijnappelboom' komen eerder al voor in de ivoorsnijkunst, bijvoorbeeld op een ivoren boekband (uit Würzburg) met Christus' verschijning aan Maria Magdalena in de graftuin, waar we een veelvuldig vertakt exemplaar zien met twee- en driedelige kruinen (afb. 51). Het reliëf werd vermoedelijk rond 1090 in Bamberg (klooster Michelsberg) vervaardigd, naar een 10e-eeuws Byzantijns model.[256]
Op de getekende Paasminiatuur in het Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65) wordt de graftuin aangeduid door een rankenboom en een kruinboom met een geometrische bladindeling (afb. 44). De golvende rankenboom heeft zijtakken met palmetbloemen en een schermvormige top gedragen door drie twijgen. De boom in het midden heeft een rechte stam die doorloopt in een smalle knotsvormige kruin met rondom uitstekende bloemsprieten of besjes. De hoge stam is gedecoreerd met een zigzagpatroon, terwijl de kruin is onderverdeeld in een ruitpatroon met ingetekend driedelig bladwerk ('vingerbladeren' met nerven).[257] Deze 'geometrische kruinboom' uit Salzburg vormt daarmee een rankere voorloper van de Buraanse kruinboom, die echter een meer ornamentale 'groeiwijze' laat zien. De bolle bladerkruin lijkt als een enorme bloemkroon voort te komen uit grote kelkbladeren, waarop baltsende vogels staan, terwijl uit de korte gerimpelde stam nog twee palmetbladeren spruiten. Bloemschermen geflankeerd door ranken of palmetten (met vogels) komen al voor in de Karolingische en Ottoonse boekdecoratie, maar fungeren ook als bekroning van romaanse rankenbomen.[258] Ook

[255]Kruinbomen: vgl. Brinckmann pl. VI, p. 33-52, die voornamelijk wijst op Franse invloed op de Duitse kunst via het Rijnland en de 12e-eeuwse glasschilderkunst als uitgangspunt neemt.
[256]Boekband van een 11e-eeuws Würzburgs Evangeliarium; UB Mp.th.qu.4: uit Domschat; ivoorpaneel: 14,2 x 11,1 cm; boom links, in midden: hoge stam draagt 'baldakijn' van vervlochten takken met grote gelobde bladeren (met twee vogels); *Ars sacra* 1950, nr 147, afb. 42; *Bayerns Kirche* 1960, nr 196.
[257]Eenzelfde ruitpatroon en vulmotief zien we bij de schermvormige 'bloesemtop' van de Boom van Jesse in het Engelse 'Winchester Psalter'(c.1150); vgl. een variant op de David-miniatuur: rankenboom met 'schermtop' van gelobde bladschubben; Londen BL Cotton Nero C.IV; licht ingekleurde pentekeningen; Watson 1934, nr 19, pl. XVII: Boom van Jesse; Swarzenski 1954, fig. 323: David als herder; cf. *Romanesque* 1984, nr 61.
[258]Brinckmann 1906, pl. IV,6: Codex Aureus van St.Emmeran (Karel de Kale): rankenboom met 'topscherm'; vgl. de eerder genoemde palmetten (met vogels) in het Lorsch-Evangeliarium, die een grote bloemkroon dragen. Voor een romaanse variant, zie bv. het vloermozaïek uit de Dom van Vercelli (c.1140), waar een rankenboom met twee vogels wordt bekroond door een 'topbloem' (met ruitpatroon); Museo Leone: fragmenten met rankenbomen en strijders te paard (Rolandslied?); Kier 1970, 44, afb. 381 f.; Barral i Altet e.a. 1983 (1982) 116, afb. 110 f.

meer ‘natuurlijke’ kruinbomen worden soms gecombineerd met ornamentale elementen als symmetrische ‘stambladeren’ waarop vogels zitten.[259] De grote ronde kruin gevuld met hartvormige bladeren roept associaties op met de veelbezongen linde. Dit geldt evenzeer voor de verwante boom op de miniatuur met het hoofse ‘Meifeest’ in het wat latere Tristan-handschrift (c.1240-50), met een uitvoerige beeldcyclus in pentekentechniek door een vermoedelijk uit het Bodenmeergebied (Konstanz) afkomstige meester (afb. 68). Op deze feestelijke openingsvoorstelling wordt de natuur in de meimaand weergegeven door een boom en zingende vogels. Deze (deels afgesneden) boom aan de linker beeldrand draagt twee bolle kruinen met eenzelfde bladvulling als de grote Buraanse kruinboom. De invulling is hier routineuzer dan in de Carmina Burana: binnen het ruitpatroon zijn slechts de stelen en bladaanzet kort met zwart aangegeven waarna de bladeren licht werden ingekleurd met afwisselend groen en rose. Tegen het einde van het Tristan-handschrift duiken nog sneller getekende kruinvormen op: een contour gevuld met een simpel raster of met grove bladschubben (fol. 104^{v}). De golvende stammen dragen soms ook een vertakte kruin met hartvormige bladeren, als een bundel uitwaaierende bladstengels (fol. 67^{v}) of met breder uitgroeiende bladranken zoals bij de geliefde ‘boomgaardscène’ (fol. 76^{r}).[260] De boom met de geometrische hartbladerkruin is een typisch 13^{e}-eeuwse verschijning en vormt waarschijnlijk de meest ‘geavanceerde’ onder de Buraanse bomen. Door de opname van twee typen kruinbomen in zijn verzameling sluit de Buranus-meester aan bij de artistieke ontwikkeling van zijn tijd, de overgangsperiode van de laat-romaanse naar de vroeg-gotische stijl. De pijnappelboom heeft met zijn golvende stam en ingekleurde bladschubben al aspecten gemeen met de gotische dekverfbomen. De meer transparante geometrische kruin met hartbladeren heeft zijn meest directe parallel in de pentekeningen van het wat jongere Tristan-handschrift uit het Duitse Zuidwesten. In dit handschrift dragen zowel de kruinbomen als de vertakte bomen grote hartvormige bladeren, een voorkeur die de Tristan-meester deelt met de Eneide-illustrator, de Buranus-tekenaar en met vele 13^{e}-eeuwse boekschilders. In deze periode is het hartvormige ‘lindeblad’ zelfs, in afwisseling met het gelobde ‘eikeblad’, veruit het meest favoriete bladtype.

Boomvormen: samenvatting en conclusie

De illuminator van de Carmina Burana heeft zijn Lentelandschap gecomponeerd uit plantvormen die afkomstig zijn uit verschillende perioden van de boekschilderkunst. Het resultaat is een gemengd woud samengesteld uit eeuwenoude en piepjonge boomsoorten, stammend uit de hele romaanse traditie van de 11^{e} tot de 13^{e} eeuw, inclusief typen van antieke en exotische herkomst en vooruitwijzingen naar de gotische vormentaal. Toch is er in dit bonte ‘arboretum’ geen sprake van archaïsmen of recente exotismen; alle aanwezige boomtypen waren gangbaar in de laat-romaanse kunst van de vroege 13^{e} eeuw.

Hoewel bepaalde boomtypen uit de Carmina-Burana-miniatuur, zoals de bladerkruinboom en de vertakte boom met hartvormige bladeren, en specifieke details als takstompen en vertakkingsrimpels te karakteriseren zijn als eigen middeleeuws-westerse bijdragen aan de traditie van de boomvormen, is het achterhalen van hun precieze herkomst waarschijnlijk even onmogelijk als het determineren van hun soortnaam. Belangrijker is misschien de constatering dat al deze boom- en plantvormen tot het algemene beeldrepertoire behoorden van schilders en andere kunstenaars op de overgang van de romaanse naar de gotische stijl, niet in een bepaald gebied maar in heel Latijns Europa. Bovendien zijn plantvormen en ranken (samen met dierfiguren) zo alom tegenwoordig in alle media van de laat-romaanse en vroeg-gotische kunst, dat het uitbundige florale ornament bijna een stijlkenmerk op zich vormt voor de kunst van deze periode. Bomen, ranken en dieren verrijken en verlevendigen de

[259]Bv. bij de Goliathscène in de Bambergse Davidcyclus; Bamberg SB Bibl.59: Petrus Lombardus, Psalmencommentaar, klooster Michelsberg (moederklooster van Prüfening) c.1180; beeldkatern (4 bl.) met licht ingekleurde pentekeningen; fol. 2^{r}: strijd met Goliath; *Text und Bild* 1986, nr 27, afb. 18;cf. Braunschweig 1995, nr D 69.

[260]Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde* (c.1205-15, voltooid door Ulrich von Türheim (c.1230-35), naar Oudfranse Tristanroman): München BSB Cgm. 51; 109 bl. van c.23,5 x 16,5 cm; tekst in 2 kolommen; kanselarijschrift, zelfde schrijver als begin van Parzival (Cgm 19); Zwaben-Bodenmeer (bisdom Konstanz); beeldcyclus: 15 ingevoegde bladen (118 ill.), (gewassen) pentekeningen tegen dekverf-achtergrond; Klemm 1998, 211, nr 202, afb. 560-4; Meifeest (fol. 7^{r}): *Thesaurus Librorum* 1983, nr 39; Braunschweig 1995/2, 193; cf. Fischer 1956, 50 f., afb. 32 f.: Tristan-miniatuur en CB-miniatuur.

architectuur, interieurs, objecten, textiel en boeken. Naast deze toepassing als 'natuurlijk decor' fungeren bomen en dieren als beeldelementen in figuratieve voorstellingen, om de natuurlijke omgeving aan te duiden. De landschapsminiatuur uit de Codex Buranus vertegenwoordigt de tijdgeest op bijzonder pregnante wijze, namelijk door deze natuurelementen vanuit de marge en de randen naar het centrum van het beeldvlak te halen en tot onderwerp van een bladvullende omlijste voorstelling te maken. De motivatie voor deze baanbrekende stap moet allereerst gezocht worden in de functie van deze voorstelling als illustratie van een thematisch zwaartepunt binnen de liederenverzameling: een lange lofzang op de natuur in de lente. De stimulus voor de natuuruitbeelding als zelfstandig beeldthema is dus in dit geval niet uitgegaan van de beeldtraditie maar van de literaire natuurbeelden in de te illustreren teksten. Deze directe samenhang tussen woord en beeld verklaart ook de uitzonderlijke positie die de landschapsminiatuur in de kunst van deze periode inneemt.

Een unieke Lenteminiatuur

Over de beeldtraditie van het 'Lentelandschap' kan men kort zijn. Die bestaat niet als zodanig, althans niet als zelfstandig thema in de kunst die aan de Codex Buranus voorafgaat. Deze lentevoorstelling kan beschouwd worden als een eigen creatie van de kunstenaar, gemotiveerd door de inhoud van de door hem te illustreren liedteksten. Als uitbeelding van de lentenatuur is de Buraanse miniatuur dan ook geheel en al uniek..
De illuminator van de Carmina Burana stond voor de taak een hoofdthema uit de liederenverzameling, de lofzang op de lente, paginavullend in beeld te brengen. Het door hem te illustreren liedthema was echter in de beeldende kunst nog onbekend, zodat de kunstenaar uit de beschikbare beeldvoorraad bruikbare motieven moest selecteren om deze, na aanpassingen, tot een nieuw geheel te smeden. Om de veelvuldig bezongen lentenatuur te verbeelden combineerde hij diverse boomvormen en ranken met vogels en dierfiguren tot een samenhangende voorstelling van de planten- en dierenwereld in de lente. Het beeld dat hier van de lentenatuur wordt gegeven is dat van een ontluikend voorjaarsbos met zijn bewoners: bedrijvige vogels en een selecte groep zoogdieren. In deze woudscènes is geen plaats ingeruimd voor menselijke deelname aan het lentefeest, waarvoor de volgende miniatuur is gereserveerd. De vraag is uit welke beeldbronnen de illuminator van de Codex Buranus heeft geput voor het samenstellen van zijn levendige 'lentebos'.

De compositie: een landschap in twee registers
De kunstenaar heeft zijn paginavullende uitbeelding van de lentenatuur gegoten in de vorm van een omkaderd 'landschap' dat een woud met dieren voorstelt. Het verticale formaat van de pagina werd daartoe verdeeld in twee beeldfriezen, die zich beter lenen voor een vlakmatige landschapscompositie in romaanse vormgeving. Het resultaat is een dubbelafbeelding van twee omkaderde bomenrijen binnen een gezamenlijke omlijsting. Deze compositie in twee registers was in de boekschilderkunst gangbaar voor verhalende scènes en is in de Codex Buranus ook toegepast bij de Dido-miniatuur, waar de beeldvlakken twee naburige locaties weergeven in een zekere ruimtelijk samenhang. Onder strekt zich de baai van Carthago uit: de hoge rotskust en de zee met het schip van Aeneas. Daarboven torent het paleis van Dido, gesitueerd in een rotsachtig landschap met twee bomen. In het tweezonige 'lentelandschap' strekt zich onder de vlakke woudbodem uit, als speelterrein voor de viervoetige dieren in het dichtbegroeide bos. Daarboven verheffen zich glooiende heuvels met meer verspreide begroeiing als luchtig domein voor de vogels. Het is zelfs mogelijk ook deze voorstelling met twee 'woudscènes' in narratieve zin te interpreteren, als een beeldverhaal over het ontwaken van de natuur in de lente, met de ontluikende bomen, de zingende vogels en opspringende dieren in de hoofdrol.
De bomen en dieren zijn geplaatst tegen de voor de Codex Buranus gebruikelijke geschilderde achtergrond van een groen omkaderd blauw kleurvlak, dat hier twee schakeringen blauw laat zien: een donkerder rand rond een lichtgekleurd middenveld. Aan deze wijze van achtergrondschildering ligt de horizontale ordening van de blauwe hemel boven het groene land ten grondslag, wat bij deze landschapsafbeelding zeer effectief werkt. Vooral de tussen alle rankvormen zichtbare 'wolkigblauwe' lucht verleent aan de pentekening een illusie van atmosferische diepte zonder toepassing van perspectief. Het groene bodemvlak onder en de glooiende heuvels boven geven de vruchtbare aarde weer, waaruit veelvormige begroeiing voortkomt.

De weergave van de natuur

Het idee dat de natuurlijke wereld onderwerp kan zijn van een voorstelling was ongewoon in de tijd van de kunstenaar. Dit geldt zeker in dit geval, waar het niet gaat om een illustratie bij een natuurkundige verhandeling maar om een afbeelding in een literair werk. Toch was het juist deze context, de inhoud van de lenteliederen, die de aanzet gaf tot deze vroege natuurweergave, die in aansluiting op de dichterlijke lofzangen eerder lyrisch en uitbundig dan realistisch en beschrijvend van aard is.

Op deze illustratie is tot hoofdthema gemaakt wat normaliter bijwerk van verhalende scènes is, bedoeld om de locatie aan te geven van een episode die zich in de vrije natuur afspeelt. Een boom of boomgroep duidt een bos aan, enkele golflijnen een landschap van heuvels of bergen, ter enscènering van het eigenlijke onderwerp: de handeling van de menselijke figuren. Zo voldoet op de Dido-miniatuur een rotspartij met twee boompjes om het landschap rond Carthago in beeld te brengen. Een woud met wilde dieren zou een passende entourage kunnen vormen voor een ridderlijk avontuur of een adellijke jachtpartij. Uit deze woudvoorstelling zijn echter de mensen verbannen en speelt de flora en fauna zelf de hoofdrol. De inspiratie tot dit uitzonderlijke thema vormde niet de natuurbeleving van de kunstenaar, maar de verzen van de dichters die hij in beeld moest brengen. De te illustreren liedteksten prijzen de schoonheid van de herlevende lentenatuur in een eindeloze variatie van standaardformules, die de illustrator op even topische wijze in beelden heeft omgezet. Analoog aan de liedteksten verschijnt de natuur in haar bloeiende lentegedaante. In gedichten en illustratie wordt het beeld opgeroepen van het groenkleurende lentewoud weergalmend van vogelzang en diergeluiden. De algehele stemming van levensvreugde en wellust slaat ook over op de jonge mensen die elkaar de liefde verklaren, zoals de volgende miniatuur laat zien.

De ornamentale natuurweergave van de miniatuur is kenmerkend voor de romaanse kunst, in het bijzonder de pentekenkunst, die de natuurlijke vormen stileert tot een decoratief en ritmisch lijnenspel. Om de natuur in haar lentetooi weer te geven heeft de illuminator de poëtische woorden van de dichters vertaald in de hem vertrouwde vormentaal. Alle elementen van het landschap, de bomen, ranken en dieren, zijn in vloeiende, beweeglijke omtreklijnen getekend. Deze beweeglijkheid van de tekening lijkt op zich al een uitbeelding van de vitaliteit van de lente, terwijl de bonte kleuren de uitbundigheid van dit seizoen benadrukken. Het beeldvlak is gevuld met een ware bloemlezing van gestileerde bomen uit de romaanse tijd. Sommige plantvormen lijken met hun decoratieve ranken en ornamentale details direct afkomstig uit de initiaaldecoratie, andere hebben meer het karakter van ‘echte’ bomen met een stam en een bladerkruin. De gekrulde bladeren en opgerolde ranken wekken de indruk dat de plantenwereld op het punt van ontluiken staat. De vogels en dieren vertonen eenzelfde energie en vitaliteit als de bomen, maar zijn natuurgetrouwer van vorm. De viervoetige dieren onderscheiden zich door hun uiterlijke kenmerken en typerende houdingen. De vogels zijn niet als direct benoembare soorten afgebeeld, maar laten wel een bonte verscheidenheid aan typen en houdingen zien.

De bomen van het lentewoud

De overdaad en veelvormigheid van de lentenatuur komen vooral tot uiting in de uitbundige plantengroei die het beeldvlak vrijwel geheel vult. Zoals eerder werd vastgesteld geeft de miniatuur een voorbeeldige samenvatting van gestileerde boomvormen, met oude typen als het schermboompje naast nieuwe ‘soorten’ als de geometrische kruinboom, met ornamentale palmetranken en candelabers naast meer natuurlijke vormen van vertakte bomen en kruinbomen, met eenvoudige naast samengestelde boomcomposities. Door het streven naar een zo groot mogelijke diversiteit vormen de Buraanse bomen een bont ‘arboretum’, samengesteld uit het hele repertoire aan romaanse plantvormen. Het geheel roept het beeld op van een ‘groenkleurend lentewoud’, maar ook algemener van de plantenwereld in volle groei en bloei.

De illustrator volgt in zijn natuurweergave de decoratieve tendenzen van de romaanse pentekenstijl, maar zijn abstraheringen sluiten ook goed aan bij de te illustreren liedteksten. Uit deze gedichten spreekt weliswaar een nieuwe aandacht voor de natuur, maar die uit zich nog in een algemene en schematische beeldtaal. De lentebeschrijvingen spreken slechts in algemene termen over ‘het woud’ (*nemus, walt*), over bonte bloemenweiden, groenbebladerde bomen en vrolijk zingende vogels, in vaak herhaalde formuleringen. De linde blijft daarbij lange tijd de enige specifiek genoemde boom, de

nachtegaal de meest typerende vogel. Voor het uitbeelden van deze dichterlijke topoi maakte de illustrator gebruik van even gangbare vormen en motieven uit de kunsttraditie van zijn tijd en componeerde daaruit een visueel aantrekkelijk lentebeeld. Hij streefde daarbij niet naar natuurnabootsing of het weergeven van specifieke soorten, maar wilde slechts 'bomen' zo mooi en rijk mogelijk vormgeven. De kunstenaar had voor de diverse bomen en ranken van zijn 'lentewoud' voldoende vormen in voorraad en had daarvoor de natuur zelf niet nodig.[261]

Bloeiende bomen en zingende vogels

Tevens beantwoordt de lentevoorstelling aan de middeleeuwse visie op het ideale landschap, bepaald door het literaire ideaal van *varietas* in de beeldbeschrijving. De kunstenaar bracht daartoe zoveel mogelijk variatie aan in de weergave van de natuurelementen: steeds andere boomvormen in combinatie met diverse vogeltypen en diersoorten in afwisselende houdingen.
Met name de bovenste helft van de voorstelling - een bloeiend 'vogelparadijs' - sluit geheel aan op het dichterlijke ideaalbeeld uit de leerboeken van die tijd. Zo schetst Mattheüs van Vendôme in zijn *Ars versificatoria* (c.1175) een uitvoerig lentebeeld als *exemplum* van een 'plaatsbeschrijving' (*descriptio loci*). Deze plek, waar de lente overvloedig aanwezig is, is een prachtige creatie van Natura zelf. Dan volgt een opsomming van de geurige bloemen en kruiden die er dankzij een bron rijkelijk groeien, de bomen die er door de milde warmte in bloei komen en de vogels die de bevalligheid van de plek bekronen met hun harmonieuze samenzang. Samenvattend stelt de auteur dat dit lustoord, waarin de vier elementen aanwezig zijn, genietingen biedt voor alle zintuigen. Deze schematische omschrijving van een 'lieflijke plaats' vormt een middeleeuwse variant van de antieke *locus amoenus*, waarbij de natuurbeschrijving is toegespitst op de Lente als de lieflijke tijd van het jaar.[262] Het bovenste natuurbeeld van de miniatuur bevat dezelfde ingrediënten als het dichterlijke schema: bloeiende bloemen, ontluikende bomen en vele soorten zingende vogels. Enkel de bron ontbreekt, hoewel de donkerder blauwe strook rond de luchtige achtergrond hier tussen de aardheuvels wel de suggestie van een watervlak oproept.

Het voorjaarsontwaken

Als geheel is de Lentevoorstelling zonder parallel, maar de ingrediënten ervan zijn juist in overvloed aanwezig in de middeleeuwse kunst. De combinatie van rankachtige plantvormen met vogels en beesten is zelfs kenmerkend voor de romaanse decoratie, waar we ook het motief van de 'bladkop' aantreffen. Boomvormen, ornamentale ranken en dierfiguren behoorden tot het standaardrepertoire van elke kunstenaar, zoals bijvoorbeeld de modelbladen van Rein laten zien. De specifieke toepassing van deze zeer algemene beeldmotieven is echter uniek voor de Carmina Burana en vindt zijn verklaring in de tekstgebondenheid van de *De Vere*-illustratie: een samenvattend ideaalbeeld presenteren van de Lente, die in de liederen in alle toonaarden wordt bejubeld. Wat direct opvalt aan dit 'lentebeeld', en wat Janson zo treffend heeft omschreven, is dat de kunstenaar niet zozeer de lentenatuur heeft *af*gebeeld, maar eerder de essentie van het lentegebeuren heeft *uit*gebeeld: het voorjaarsontwaken van de natuur na de 'winterslaap'. De dubbelafbeelding barst letterlijk van het leven en de energie: de groeiende en uitbottende bomen, de woekerende ranken, de vliegende vogels en de rondspringende dieren die het beeldvlak lijken in en uit te gaan. In deze zinderende lente-atmosfeer ontwaakt ook de liefdesdrift bij al wat leeft, wat de voorstelling een erotische lading geeft: een waarlijk 'lustig landschap' als introductie voor het 'liefdespaar' van de volgende miniatuur. Betekenisvolle beeldparallellen zullen dus binnen deze zeer aardse thematiek gezocht moeten worden, waarbij de nadruk valt op het *lente*-aspect van de natuurweergave, de rol van de geheimzinnige 'bladkop' daarin en de betekenis van de dierselectie.

[261]Zie Brinckmann 1906, 34, 47-50; noemt als voorbeelden CB 140,4 en 156,2.
[262]Faral 1958 (1924), 148 f.: *Ars. vers*. 3,2,109: 111, v.1-62. Zie ook: Vellekoop 1992, 167 f.

***De Vere*: de uitbeelding van de Lente**

Gezien de illustratieve functie van de miniatuur is deze in de eerste plaats bedoeld als lentebeeld, in aansluiting op de natuurbeschrijvingingen waarmee de bijbehorende liedteksten openen. Naar analogie van deze lofzangen op de Lente moet de specifieke combinatie van bomen en dieren op deze bladzijde - de overdaad aan plantvormen, de talrijke vogels, de keuze en houdingen van de landdieren - beschouwd worden als uitbeelding van de flora en fauna in het lenteseizoen, de bloeitijd van het jaar. De miniatuur laat de natuurlijke wereld zien in dit vruchtbare stadium, wanneer de bomen en planten ontluiken, bloeien en vrucht zetten, de vogels gaan zingen en nestelen, de zoogdieren zich voortplanten. Het onderwerp van de landschapsminiatuur is dan ook te omschrijven als 'de herlevende natuur in de Lente'.
Als een in beelden vertaalde lofzang op de Lente heeft de miniatuur meer literaire dan beeldende parallellen. Zo sluit het uitbundige karakter van de natuurweergave aan bij de lentebeschrijvingen in jaargedichten en maandverzen, terwijl de bijbehorende kalenderafbeeldingen zich meer concentreren op de menselijke activiteiten van het seizoen. Al in de *Fasti* van Ovidius, een leerdicht over de Romeinse feestkalender, wordt dit lieflijke jaargetijde (*formosus tempus*) meermaals gehuldigd.[263] Het sensuele natuurbeeld waarmee de klassieke dichter de komst van de Lente oproept lijkt nog door te klinken in de middeleeuwse schildering, al is de landelijke idylle verplaatst naar de vrije natuur. De ingrediënten van de lentebeleving zijn daarbij echter opvallend gelijk gebleven. In boek I vraagt de dichter aan Ianus waarom het nieuwe jaar in Januari en niet in de Lente begint en heft vervolgens een lofzang op de Lente aan:
omnia tunc florent, tunc est nova temporis aetas,
et nova de gravido palmite gemma tumet;
et modo formatis operitur frondibus arbor,
prodit et in summum seminis herba solum;
et tepidum volucres concentibus aera mulcent,
ludit et in pratis luxuriatque pecus.
tum blandi soles, ignotaque prodit hirundo
et luteum celsa sub trabe figit opus.
tum patitur cultus ager et renovatur aratro.
haec anni novitas iure vocanda fuit.
Alles bloeit dan, een nieuwe tijd begint,
en de nieuwe knop zwelt aan de drachtige wijnstok;
Versgevormd gebladerte bedekt de boom,
en het zaaigoed ontspruit uit de bodem;
De vogels vullen met hun samenzangen de warme lucht,
en op de weiden speelt en dartelt het vee.
Dan straalt de zon en keert de lang niet geziene zwaluw terug
en kleeft hoog onder het dak haar lemen nest.
Dan ondergaat de akker bewerking en hernieuwt zich door de ploeg.
Dit zou men met recht Nieuwjaar moeten noemen.

Ver floridus: de bloeitijd van het jaar
De Buraanse Lenteminiatuur laat zich moeilijk vergelijken met andere uitbeeldingen van de Lentetijd, die zich meestal bedienen van personificaties met attributen (naar antiek model) om de kenmerkende groei en bloei van het seizoen uit te drukken. Dit zien we zowel op afbeeldingen van de seizoenen,

[263]Ovidius, *Fasti* (1-8 AD): leerdicht (disticha) over de Romeinse feestdagen en hun oorsprong, ingedeeld in maanden, waarvan slechts de helft is voltooid of overgeleverd (6 boeken); *Die Fasten(Fasti)*, ed. F. Bömer Heidelberg 1957-58; lentebeschrijving: I,151-60: citaat, III,235-42, IV,125-30. Vgl. III,237 f. (Maart): *arboribus redeunt detonsae frigore frondes,/ uvidaque in tenero palmite gemma tumet;* aan de bomen keren de door de vorst geroofde bladeren terug, en aan de prille wijnstok zwelt de vochtige knop. Vgl. IV,126-8 (April als Venus-maand): *vere nitent terrae, vere remissus ager; nunc herbae rupta tellure cacumina tollunt/ nunc tumido gemmas cortice palmes agit;* in de lente straalt de aarde, in de lente is de bodem zacht; nu duwen de groene halmen hun toppen door de opengebarsten grond, nu drijft de wijnstok zijn knoppen uit de zwellende bast.

waarbij *Ver* bloemen draagt, als bij de maandfiguren van de kalendercycli. Een verwante voorstelling is die van 'moeder Aarde' (*Tellus, Terra, Cybele*) in haar lentekleed, een mythologisch beeld dat ook als openingsmotief in de lenteliederen van de Carmina Burana voorkomt.

De Aarde in haar bloemenkleed

De illustrator heeft het liedmotief van de in bloemenkleed gehulde Aarde niet gepersonifieerd maar concreet uitgebeeld, als een weelderig 'landschap' met veelkleurige vegetatie. Toch roepen de groen en geel gekleurde welvingen waaruit het plantenleven zo uitbundig ontspruit nog wel het beeld op van de vruchtbare moeder Aarde in haar bonte lentekleed, bezaaid met bloemen.
De aardgodin figureert wel *in persona* op liturgische Paasrollen uit Zuid-Italië, ter illustratie van de jubelende lofzang (*Exultet*) bij het nachtelijke ontsteken van de Paaskaars: 'verheugd ontvangt de stralende Tellus het ware licht (*Lumen Christi*)'. Uiteraard verschijnt de Aarde op het grote Lentefeest van Pasen in haar lentegedaante.[264] Op de traditionele voorstelling bij deze tekst rijst de naakte halffiguur van de Aarde in orans-houding op uit een heuvel, daarbij als 'voedstermoeder' (*alma mater*) typische aarddieren zogend (een stier en slang). De met struiken begroeide aardheuvel wordt geflankeerd door bomen, terwijl bovendien nog groen loof spruit uit Terra's hoofd en gespreide armen.
Uitzonderlijk is de weergave op de 11e-eeuwse rotulus van Bari (afb. 52). Hier staat Tellus ten voeten uit voor de groene heuvel, gehuld in een lang kleed met een fleurig bloemenpatroon en gekroond met een krans van bladeren en bloemen. De twee ontluikende bomen houdt zij nu als attributen vast en ze wordt omgeven door lentevegetatie en levendige dieren: een zwijn, ram en bok met een hond. Deze diergroep herinnert aan de antieke maandfiguur van Maart/April: een herder die weer met zijn kudde naar buiten gaat.[265]

Kalenderafbeeldingen en maandverzen

In middeleeuwse kalendercycli zijn de lentemaanden geheel gewijd aan de groei en bloei van de vegetatie. De maandfiguren die bloemen, bloesemtakken of groene twijgen vasthouden verwijzen naar de wedergeboorte van de natuur na de winter. Na de eerste prille groei van Maart opent April de knoppen en zet Mei de velden in volle bloei. De groeikracht van de 'lentemaand' Maart wordt soms verbeeld door een herder die zijn kudde vers gras en groen loof voert, maar ook door het snoeien van de wijnstokken en het opbinden van de weelderige jonge loten. Vooral de 'grasmaand' April wordt gekarakteriseerd als de tijd van het spruitende groen en van de ontluikende bloesembomen. Daarbij neemt de maandfiguur vaak trekken aan die ontleend lijken aan Tellus in haar lentegedaante. De 'bloeimaand' Mei houdt vaak bloemen of een lovertak in handen, naar model van de Lentefiguur.[266]

April opent de bloemknoppen

De gezaghebbende Isidorus duidde Maart als de lentemaand (*Ver*) die de vegetatie doet ontspruiten, waarna April de knoppen opent en de aarde in bloei brengt.[267] Zijn naamuitleg van *Aprilis* als 'opener'

---

[264]Vgl. de Romeinse Ferialia (antieke feestkalender): 22-28 maart; Ausonius: 'Equinoctium'; Contra Paganos: 'Servare Cybellae'; Filocalus-kalender van 354: Cybele-feesten; zie Stern 1953, schema na p. 116.

[265]*Exultet*-rol: naar beginwoord (Jubelt!) van Paashymne (*Laus Paschalis*); vanaf Bari-rol: ill. ondersteboven t.o.v. tekst: ontrold vanaf ambo voor beschouwers (clerus op koor). Oudst bewaarde exemplaar: Benevento 985-7: zogende Tellus uit heuvel; traditie: zo ook onvolledige rol uit Montecassino, eind 11e eeuw; Rome Vat.Barb.l-at.592, fragment I: 28,5 cm breed; PK MA I, pl. 376. Paasrotulus van Bari (kathedraal), tweede kwart 11e eeuw; geïll. perkamentrol (tekst en melodie): 39 cm breed, 530 cm lang; Grabar/Nordenfalk 1958, 147; *Luister van Byzantium* 1982, nr M.8. Cf. Wirth 1967 (RDK V: 'Erde') 1034; Mazal 1978, 248-54. Vgl. het grote reliekenkruis van de Zwitserse abdij Engelberg (Bovenrijn c.1200), zilverbeslag: 4 elementen op rijdieren (kruisarmen achterzijde), onderaan de Aarde als alma mater: zoogt slang en de stier waarop ze rijdt, in een berglandschap met bomen en spruitende planten; Grimme 1968, 59-69, pl. II, XVI, XXIII; zie onder: leeuw en adelaar.

[266]Koseleff 1934; Webster 1938, 1970. Voor het snoeien van weelderige wijnranken in Februari/Maart, zie bv. Webster nr 33 f. en 97, pl. 17-20 en 63: Engelse kalendercycli uit de 11e en vroege 12e eeuw.

[267]Isidorus, *Etymologiae* V 23 (maandnamen): *Martius ... Idem et nomum ver ab indiciis scilicet germinum, quia in eo viridantibus fructibus novis transactorum probatur occasus; Aprilis ... dicitur ...; vel quia hoc mense omnia*

(*aperilis*) van de lentebloesem wordt in de karolingische tijd overgenomen door Rhabanus Maurus maar ook door de schrijver-dichter Baldo, de vermoedelijke auteur van twee maandgedichten uit Salzburg die geïnspireerd zijn door een daar (in tweevoud) vervaardigde miniatuur met de twaalf maanden van het jaar (afb. 65). Dit oudste voorbeeld van een middeleeuws 'kalenderblad' bevindt zich in een computistisch verzamelhandschrift, begin 9e eeuw samengesteld in Salzburg (c.809-18) en direct gekopieerd in een tweede exemplaar.[268] Naar antiek model draagt Maius de bloemen van de Lente, maar April wordt uitgebeeld als de maand waarin de fruitbomen bloeien. Aprilis staat bij een bloesemboom (met vogelnest) en houdt een bundel gras of jong graan in de hand. Mogelijk dichtte Baldo zijn maandverzen als verklaringen en tituli bij de beknopte afbeeldingen. Het langere eerste gedicht geeft de naamuitleg naar Isidorus gevolgd door de agrarische activiteit. Het voorjaar staat in het teken van het natuurgebeuren, dat de voorwaarden schept voor de landbouw en oogst. Het jonge graan en de bloeiende fruitboom van April dragen de vruchten van de komende oogst al in zich:
Dicitur Aprelis, crescunt dum germine flores,
Frondibus et herbis quaeque virecta patent,
Praesens ac in eo fructus ostenditur anni,
Victum quodque animal inde tenere cupit.
April wordt zo genoemd omdat uit de knoppen bloemen groeien,
en de groene plaatsen bedekt raken met bladeren en kruiden;
daarin zijn al aanwezig de vruchten die het jaar zal brengen,
en die het levend wezen daarom als voedsel wil hebben.

Baldo lijkt ook de bloemen van Mei vooral te interpreteren als symbolen van de groei en bloei van het gewas. Het eerste gedicht spreekt over de heilzame meiregens die het zaad uit de akkers doen opkomen en de planten laten groeien, terwijl het korte tweede gedicht deze vruchtbare fase van de aarde in relatie brengt tot de sterrenhemel (Stierteken en Pleiaden).[269]
Een ander vroeg kalenderblad, van een verloren Sacramentarium uit Fulda (laatste kwart 10e eeuw), bevat een complexe Jaarvoorstelling naar antiek model (afb. 53). Vanuit zijn centrale positie beheerst Annus de maanden via de jaargetijden. Bijschriften verklaren de eigenschappen der seizoenen: *Ver floridus, Aestas frugifer, Autumnus fertilis, Hiemps horribilis*; de bloeiende Lente, de vruchtdragende Zomer, de vruchtbare Herfst, de verschrikkelijke Winter. De actieve maandfiguren bevinden zich links en rechts in een reeks boognissen. Na de snoeiende Februari en de plantende Maart personifieert het lentepaar April en Mei de bloei en vruchtbaarheid van de vegetatie. Aprilis staat als de bloemenbrenger van de Lente tussen de veldbloemen met bloesemtakken in zijn handen. Maius knielt op een groene heuvel en omarmt twee jonge fruitbomen, in een aan Terra/Tellus ontleende houding.[270]
Deze maandfiguur in Tellus-houding tussen twee bomen verschijnt later op Italiaanse vloermozaïeken uit de 12e eeuw. Het meest verwant met het Tellus-type van de rotulus uit Bari is de Meifiguur in de kathedraal van Otranto (1165), eveneens in Apulië. Deze Mei draagt een lang bloemenkleed en pakt de twee boomtakken vast waartussen hij zetelt, in feite loten van de 'wereldboom' die het hele schip vult.

---

aperiuntur in florem, quasi Aperilis; Webster 1938, 114, App. M.Vgl. Rhabanus Maurus, *De universo: Aprilis dicitur etiam quasi aperilis eo quod aperiat terram in flore;* zie Beer 1956, 37 f.

[268]Chronologisch-astronomisch verz.hs; Salzburg St.Peter (809-18): hss Wenen en München; Wenen ÖNB 387, fol. 90v: picturale stijl; 165 bl. van 32 x 25,2 cm; inhoud: o.a. Wereldkroniek (van Adam tot 9e keizerjaar van Karel de Grote), Heiligenkalender (Martyrologium), Computus (tijdrekening: Paasdatum), Astronomie (met 32 ill. van sterrenbeelden), Beda, *De natura rerum*; Mazal 1973, 29 f., pl. 4; Hildesheim 1993/I, 237. Kopie: München BSB Clm 210, fol. 81v: meer lineaire stijl; Thiel 1968, 147.

[269]*Carmina Salisburgensia*: metrische gedichten, ws door Baldo van Salzburg (hoofd van scriptorium: voor 821 tot c.859), verzameld in hs Clm 14743, uit de tijd van aartsbisschop Liupram (836-59); epigrammen, gebruikspoëzie, o.a. 2 maandengedichten: Carmen X en XI; nr I (CS X): '*Ydioma mensium singulorum*': 2 disticha per maand: naamuitleg naar Isidorus, activiteit; nr II (CS XI): '*Item alii versus*': disticha: ws als tituli bij beeldcyclus; Webster 1938, 111-3, App. K, L; Koseleff 1934, 33-7: Mei, verzen: 35.; cf. Salzburg 1982, 183, 186 (K. Forstner); Knapp 1994, 29, 32.

[270]Annusblad uit Fulda-Sacramentarium: Berlijn SB theol.lat.fol.192 Fragm.; 2 beeldbladen van 28,5 x 21 cm: titelblad met auteursportret (de pausen Gelasius en Gregorius in gesprek) en kalenderblad; dekverfschildering met tekst in goudschrift; Koseleff 1934, 26; Webster 1938, 49 f., nr 28, pl. 14; *Zimelien* 1975, nr 34; Bern 1949, nr 299; *Ars sacra* 1950, nr 268; Boeckler 1952, pl. 22; Keulen 1991, nr 19.

In de krypte van de San Savino in het noordelijke Piacenza (eind 12e eeuw) is het de herder van April die twee bebladerde bomen vasthoudt.[271]
Het Tellus-type vormt ook de basis voor de Franse Aprilfiguur, zoals al blijkt uit de 'Kalender van Saint-Mesmin' (begin 11e eeuw), met maandafbeeldingen naar een Italiaans model. De bloeimaand April wordt hier verbeeld door een jongeling die met de ene hand zijn gevlochten bloemenkroon ondersteunt en in de andere een bloesemboom vasthoudt.[272] Deze 'bloesemkoning' keert terug op de maandenreliëfs aan de kerkportalen van 12e-eeuws Frankrijk, waar April wordt gevierd als de lentemaand van het opkomende gewas en de bloeiende fruitbomen, die een rijke oogst beloven. Dit idee is het mooist vormgegeven in het 'Portail Royal' aan de westfaçade van de kathedraal van Chartres (c.1150). Op een der archivolten van het linkse portaal staat onderaan de met een bloesemkrans gekroonde 'Aprilkoning' bij een bloeiende boom, waarvan hij een tak als attribuut vastpakt. Aan zijn voeten groeit het jonge graan, dat op de maandscène ernaast door de maaier van Juli wordt geoogst. In andere cycli wordt April vooral uitgebeeld als maand van de groeiende vegetatie en verschijnt de bekranste maandfiguur zittend tussen het gebladerte of staand tussen ontluikende bomen die hij vastpakt.[273]
Daarna laat de gotische glasschilderkunst nog reflecties zien van 'het bloemenkleed der Aarde', zoals het roosvenster aan de kathedraal van Lausanne in Zwitserland (c.1232-5), dat wordt toegeschreven aan de Picardische meester Petrus van Arras. Zowel de Lentefiguur als April dragen een gebloemd bovenkleed en houden een bosje kruiden vast. De waardige *Ver* heeft de wereld om zich heen bestrooid met loof en bloemrozetten. De gekroonde *Aprilis* opent de poort naar een bloeiende lentetuin, in een letterlijke illustratie van de naamuitleg door Isidorus en zijn navolgers.[274]

Het spruitende voorjaarsgroen
In de traditionele Terra-iconografie van de Paasrotuli wordt de spontane lentegroei van de vegetatie verbeeld door het alom ontspruitende groen. Niet alleen uit de aardheuvel maar ook uit Terra's hoofd en armen groeit het jonge loof uitbundig op. Dit motief wordt soms ook bij maandfiguren toegepast om de groeikracht van de lentenatuur uit te drukken.
Een vroeg voorbeeld biedt het kalenderblad van een Sacramentarium uit Fulda (c.975), met een cirkelvormig Jaardiagram. Annus wordt omgeven door personificaties *al antica*, eerst door de elementen en dan door de ring van het jaar, met buste-medaillons voor de seizoenen en daartussen in drietallen halffiguren van de maanden met hun attributen. De 'lentegroep' is geheel gewijd aan het ontluiken van de flora. De centrale Aprilis fungeert als Lente-personificatie met vegetatie in beide armen en spruitend uit het hoofd, links geflankeerd (en geëerd) door de herder van Maart met melknap en bladertak, rechts door de jongeling van Mei met bosjes bloemen.[275]

---

[271]Vloermozaïeken Italië: maandmedaillons; Otranto: April als herder met kudde (en Ram), Mei pakt bomen vast (met Stier); Kier 1970, afb. 408; Steinen 1965, 298/III: uitvouwblad; Webster nr 46. Piacenza: herder April omvat bomen, met (paas)lam i.p.v. Ram; Kier 1970, afb. 369; Webster nr 51; Nicklies 1995; cf. Koseleff 1934, 31 f. Vgl. het 'Scheppingskleed van Gerona' (Catalonië c.1100), zijkant links en rechts: maandscènes in vierkante velden: Maius als herder, pakt boom vast; Aprilis ploegt akker, bij boom en bloeiende struiken; Petzold 1995, 94 f., fig. 66.
[272]Kalender van St-Mesmin (Loire): Franse heiligenkalender, Paascyclus beginnend met jaar 1007; Vat.reg.lat.1-263; maandafb.: links werk, rechts zodiacteken; Webster 50-2, nr 31, pl. 15; LCI II (1970) 487.
[273]Romaanse portaalsculptuur Frankrijk: April temidden van lentevegetatie; zie: Koseleff 1934, 27-32; Mâle 1922, 319, 323, 325; Webster 1938, 66-79, nr 55-81, 176 f.: tabel II. Chartres westportaal: Webster nr 64; vgl. nr 65 en 72: Civray St-Nicholas (archivolt) en St-Denis (lijst): (staande) figuur tussen 2 bomen die hij omvat; zo ook: de Lentefiguur op het jaargetijdenkapiteel van Airvault.
[274]Lausanne, kathedraal Notre Dame, roosvenster zuidtransept; diam. 9 m; stenen maaswerk met glas-in-lood medaillons; jaargetijden: diam. 64 cm, maanden: 58 cm; Beer 1952, afb. 52 f.; Beer 1956, 25-71: 28, pl. 3/4, 34, pl. 5, 37 f., pl. 10. Vgl. het vm roosvenster uit het transept van St-Yved in Braine (Picardië), waar April een bloeiende twijg en sleutel in handen had (verloren medaillon bekend uit beschrijving); fragmenten nu in het koor van Soissons; Beer 1956, 37 f.
[275]Fulda-Sacramentarium: Göttingen UB theol.fol.231; 256 bl. van 34 x 27 cm; fol. 250v: Annusblad voor Kalendarium (slot); Koseleff 1934, 26; Webster 1938, 49 f., nr 29; Kier 1970, afb. 430; Keulen 1991, nr 18; Hildesheim 1993/2, nr *V-51; cf. Van Run 1989, afb. 3.

De in St.Gallen of de Reichenau vervaardigde kopie van het 'Martyrologium van Wandalbert' (c.900) is een klein elegant zakboekje met bladgrote maandafbeeldingen naar antiek model. De maandfiguur staat opgesteld in een architectuurkader, gecombineerd met het zodiacteken naar het titelvers van Ausonius (4e eeuw).[276] Aprilis staat als een jonge herder, met het lenteteken Ram, op het veld en juicht de komst van de Lente toe met versgeplukte gras- of korenhalmen. Maius is getooid met een groene bladerkroon en draagt bloesemtakken in de rechterhand, terwijl jong loof ontspruit aan de vingertoppen van zijn linkerhand (afb. 88). De belichaming van de groei- en bloeimaand oogt als een vegetatiegodheid in zijn tempelarchitectuur met pauwen op het dak en aan zijn voeten het aardteken Stier.[277]
Ook tussen de maandmedaillons aan het romaanse portaal van Vézelay (c.1120-40) verschijnt, na de meimaand, een Lentefiguur die nog aan een antieke vegetatiegod doet denken. De drie voorafgaande lentemaanden laten figuren temidden van vegetatie zien: Maart snoeit de wijnstok, de herder van April voert jong loof aan zijn kudde en de krijgsman van Mei rust onder een boom. De plantengroei van het lenteseizoen wordt gepersonifieerd door een naakte opstaande (of dansende) jongeling, gekroond met een bladerkrans en met weelderige bladranken in beide handen.[278]
In de kalender van een Italiaans *Novum Testamentum* (c.1150), gebruikt voor de liturgische lezingen van het jaar, profileert de Aprilfiguur zich als de 'bloemenbrenger' van de Lente. Een in profiel weergegeven jongeman, gekleed in een korte tunica en met een grote bladerkroon op het hoofd, stapt energiek voorwaarts en houdt bladwerk en bloemen in zijn naar voren gestoken handen. Als een ware 'personificatie' belichaamt deze jongeling de vitaliteit en groeikracht van de lentenatuur.[279]

De vormgeving van de Lente

De illustrator van de Carmina Burana heeft voor zijn weergave van 'de Lente' (*De Vere*) geen gebruik gemaakt van de beeldtraditie van de Seizoenen en Maanden, bestaande uit personificaties met attributen, maar zich geconcentreerd op de uitbeelding van de natuur in lentegedaante. Het lenteaspect van de natuur uit zich in de plantenwereld in een onstuimige groei en bloei. Deze lentebloei, zo leren we uit de maandgedichten, draagt de vruchten van de zomer al in zich. Het groeistadium van de planten, die op de bovenste beeldhelft zichtbaar aan de gewelfde aarde ontspruiten, wordt benadrukt door hun soepele stengels en hun kruidachtige groeiwijze. Het ontluiken van het plantenleven wordt verbeeld door de zich ontvouwende bladeren en ontrollende ranken, de bloeifase door bonte kleuren, bloemen en fleurige 'palmetbloemen'. De inherente vruchtbaarheid van de lentevegetatie wordt benadrukt door de vele besjes maar vooral door de reusachtige vruchtknop vol zaadtrossen. Daarnaast heeft de illustrator in het grote ontluikende schutblad het enige antropomorfe element van de miniatuur ingevoegd: een bladmasker. Naar mijn mening vormt deze 'bladkop' de sleutel tot de voorstelling: een symbool van de groeikracht als essentie of 'wezen' van de lentenatuur. In die zin laat de groene maskerkop zich vergelijken met de Lente-personificaties met vegetatie als attribuut, in de vorm van bladkransen, bladertakken, bloesembomen of spruitend groen. Voor de vormgeving van zijn 'lentevignet' van blad, vrucht en masker lijkt de Buranus-meester voornamelijk geput te hebben uit de rijke traditie van het romaanse rankenornament. Misschien is het geen toeval dat dit betekenisvolle topblad de vorm van een V heeft, als een door de Lente zelf gevormde *Ver*-initiaal.[280]

---

[276]Martyrologium van Wandalbert van Prüm (mid 9e eeuw: dedicatie aan keizer Lotharius); Rome Vat.reg.lat.438; Boeckler 1952, pl. 19: de Mei; Stern 1953, 36, 40; Webster 41-6, nr 25, pl. 11; Tituli: maandverzen uit Jaargedicht van Ausonius, *Eclogae* 9: maand met sterrenbeeld (April/Aries); ook als randtekst van maandmedaillons op vloermozaïek van Piacenza, zie: Nicklies 1995, 111 f., n.14 f.: tekst met vertaling.
[277]Vgl. de Romeinse Filocalus-kalender (anno 354): de rozendrager van Mei, met een pauw als symbool van de lentepracht aan zijn voeten; zie onder: liefdespaar.
[278]Ste-Madeleine in Vézelay, hoofdportaal: archivolt met maandmedaillons (werken en zodiac); Vogade 1974, pl. 13, 16; Koseleff 1934, 34; Webster 1938, 75-7, nr 81, pl. 50.
[279]NT-hs uit Noord-Italië (mid 12e eeuw): Wenen ÖNB 1137; Novum Testamentum, met Kalendarium, tabula lectionum en theologisch tractaat; Kalender: 2 maanden per pag.: 2 kolommen (onder maandvers), met maandafb. en zodiacteken in dekverf; Webster nr 54, pl. 35; cf. Mazal 1978, afb. 64: juli-aug.
[280]Vgl. de rode penwerk-initialen met ranken of gezichten in dit deel van het handschrift, vermoedelijk getekend door de illuminator. De V-initialen van de *De Vere*-groep hebben overigens niet de spitse V-vorm (zoals bv. *Virent* en *Veni* op fol. 61r en 69v: met ranken), maar de ronde U-vorm: CB 158 f.: fol. 63v: *Vere* met rank, 64r: *Veris* met jongenskop; jongeling als personificatie van *Ver roseum*, de 'blozende Lente'; zie boven.

De beeldmotieven uit de Lentevoorstelling

De Buraanse schilder heeft de lentetijd in beeld gebracht in de vorm van een landschap, een concrete weergave van de aarde en de natuur in lentetooi, zoals bezongen in de lenteliederen van de collectie. Hij toont de vruchtbare aarde (een groen vlak en ronde heuvels) met haar veelsoortige begroeiing en dierlijke bewoners: vogels en landdieren.
De lenteminiatuur in de Codex Buranus is een uniek voorbeeld van een 'landschap' of 'natuurbeeld' in de ornamentale vormentaal van de romaanse kunst. Het thema van de voorstelling is zonder parallel, maar de elementen waaruit de kunstenaar zijn 'woud met dieren' heeft samengesteld zijn voor die tijd algemeen gebruikelijk. Zoals de dichters van de lyrische lentebeschrijvingen zich bedienden van een vast repertoire aan literaire natuurtopoi, zo kon de illustrator van deze liederen putten uit zijn beeldvoorraad aan boomvormen, dierfiguren en vogeltypen om deze te combineren tot een 'lyrisch lentewoud'. Zelfs voor het meest pregnante motief, het 'masker' in het grote schutblad, zijn in de kunst van deze en eerdere perioden parallellen te vinden.

Het topblad met het 'masker' en de vruchtknop
De 'composietboom' rechtsonder lijkt uit diverse plantvormen samengesteld, maar laat ook opeenvolgende groei- en bloeistadia tegelijk zien. Bovendien bevat deze grote rankenboom als 'topstuk' een opvallend en ongewoon element, dat alleen al door zijn buitenproportionele formaat de aandacht trekt. De golvende stam van deze fantastische wijnrank wordt namelijk bekroond door een groot kelkblad dat een enorme knop met vruchttrossen voortbrengt en tegelijk het groene gezicht van een vegetatief wezen als een kap omhult.
Het in de top van de grote rankenboom verscholen mannengezicht is niet van menselijke maar van vegetatieve aard. Deze groene maskerkop lijkt mij - zoals eerder gezegd - geen product van 'Spielerei', maar eerder een sleutelelement in de voorstelling, een symbool van de groeikracht en vruchtbaarheid van de hem omringende natuur. Deze interpretatie wordt versterkt door de samensmelting van het masker met het 'vruchtbarende' schutblad. Hieruit blikt deze groene 'vegetatie-geest' de wereld in, als een gepersonifieerde natuurkracht achter het ontluikende plantenleven en ontwakende dierenleven. Dergelijke oerkrachten worden vaker enkel als kop of masker voorgesteld, bijvoorbeeld de blazende winden of het gezicht van Oceanus in de golven van de zee. Deze in het voorjaar werkzame groeikracht 'huist' in de meest weelderige en vruchtbare boom, die - als teken van hernieuwde levenskracht - wordt omgeven door opgewekte dieren en vliegende vogels. De centraal geplaatste drie-eenheid van kelkblad, vruchtknop en natuurgeest lijkt het thema van de miniatuur in één motief samen te vatten: de wedergeboorte van de natuur in de Lente, de vruchtbare bloeitijd van het jaar.

Decoratief bladwerk met vruchttrossen en gezichten
Hoewel het Buraanse beeldmotief van 'blad, kop en vrucht' in zijn specifieke combinatie en vormgeving eenmalig is, zijn er in de beeldtraditie wel verwante motieven te vinden die de veronderstelde betekenis kunnen helpen staven.
In de decoratieve kunst van de romaanse periode komen gewelfde palmetbladeren die gezichten of vruchten omhullen veelvuldig voor. In de bouwsculptuur worden de gebeeldhouwde bladkapitelen met deze elementen verrijkt en in de boekschilderkunst de eindpalmetten van de rankeninitalen. Het is de vraag of het hier wel om vergelijkbare motieven gaat en of deze een meer dan decoratieve interpretatie toelaten. Bij de uit kelkbladeren voortkomende vruchtvormen ligt een betekenisduiding in de zin van de vruchtbaarheid van de vegetatie, de natuur of de schepping voor de hand, terwijl de invulling met menselijke gezichten hier nog het 'levengevende' aspect aan toe kan voegen.[281] Vaak lijken deze kopjes echter een puur decoratieve functie te vervullen, ter verlevendiging van het plantornament.

[281]Vgl. het beeldmotief van de 'Levensboom met zielekopjes' in paradijsvoorstellingen uit deze periode; bv. het Aards paradijs in de *Hortus Deliciarum* van Herrad van Landsberg (c.1180): fol. 17^{r}: schepping van Eva, 19^{v}: 'Paradisus Voluptatis'; Green 1955, pl. LIV,1 en LVII,15; en op de plafondschildering van de St-Michael in Hildesheim (c.1240-50): Boom van Jesse met Zondeval; Demus 1968, pl. XC; het Hemels paradijs (Abraham

Ornamentaal bladwerk met vruchten of koppen treffen we in de vroege 13e eeuw onder meer aan in de pentekenkunst van het Zuid-Duitse gebied, in de plastisch-organische stijl van deze periode die ook kenmerkend is voor de Carmina Burana. Zo toont het 'modelboek' van het Cisterciënzerstift Rein (c.1208-13) op de bladen met plantornament ook voorbeelden van vrucht- en zaaddragende palmetbloemen in Salzburgse stijl (fol. 10v-11r). De gewelfde bloemkelken bevatten zaden of brengen bolvormige vruchten voort (afb. 54). Vergelijkbare palmetvormen sieren ook de rankeninitialen van het modelalfabet (fol. 4-6).[282]
Een nog grotere variatie aan bladornament zien we bij de 240 rankeninitialen in het Graduale van Kaisheim in Zwaben (c.1220), eveneens een Cisterciënzerklooster (afb. 55). In de schelpvormige uiteinden van de palmetbladeren verschijnen hier behalve braamvormige vruchten ook menselijke hoofden, weergegeven in profiel en vaak met een druiventros in de mond. Deze combinatie van blad, kop en vrucht is tamelijk gangbaar in het romaanse rankenornament en vormt misschien een formele inspiratiebron voor de extreme versie in de Carmina Burana. Vooral de grote I-initialen van dit liturgische gezangenboek zijn soms geheel samengesteld uit plantelementen, in symmetrische candelabervorm of een vrije rankencompositie, maar deze groeien niet uit tot een 'organische' boomvorm. Wel laten bepaalde onderdelen zich met de Buraanse 'candelaber' en 'rankenboom' vergelijken, zoals de stamrimpels, de palmetbladeren, de peulvormig dubbelgeslagen bladschacht, de waaier van hartvormige blaadjes. Een gestapelde candelaber bevat als 'stamelement' twee baardige maskerkoppen die meer affiniteit vertonen met het Buraanse bladmasker dan de mensenhoofden of kinderkopjes die naar analogie van de vruchten uit de bladkelken voortkomen.[283]
In uiterlijk en karakter is de groene 'bladkop' van de Carmina Burana het meest verwant met maskerachtige koptypen die in de stengel of het blad geïntegreerd zijn en zelf ook weer ranken dragen of actief produceren, bijvoorbeeld in de rol van 'rankenspuwer'. Dat laatste zien we in het Sacramentarium van Messina, bij de Miscanon waar de ronding van de P eindigt in een kelkblad dat als een kap een plastisch weergegeven baardige mannenkop omgeeft, uit wiens mond de vullende palmetranken groeien alsof hij met zijn 'levensadem' de vegetatie creëert. Dit kathedrale handschrift wordt toegeschreven aan de Siciliaanse schilderschool van Palermo uit de begintijd van Frederik II (vroeg 13e eeuw).[284] Hoewel de Buraanse kop zelf geen ranken 'spuwt' lijkt hij mede door zijn groene kleur wel een integraal onderdeel te vormen van de grote bladkelk die de stengel met de vruchtknop voortbrengt.

Het antieke bladmasker
De groene 'Buranus-kop' heeft zijn vegetatieve karakter gemeen met het 'bladmasker', een aan de antiek-Romeinse kunst ontleend siermotief waarbij een gezicht vermomd is als plantornament. Deze mengvorm van blad en hoofd, eind 1e eeuw in de bouwsculptuur ontstaan, verbreidde zich over het hele Romeinse rijk en werd ook in 6e-eeuws Constantinopel nog toegepast op kapitelen en vloermozaïeken. In zijn meest extreme vorm zijn de gelaatstrekken geheel uit bladwerk samengesteld, maar het meest gangbare type toont een mannengezicht met bladgroei op de plaats van haren en baard.[285]

---

met de gelukzaligen) in Psalters uit Neder-Saksen :'Landgrafenpsalter' (1211-13); Stuttgart LB HB II.24, fol. 174v: bij Dodenofficie; Psalter in Wolfenbüttel (c.1240); HAB Helmst.568, fol. 9r; Haseloff 1897, afb. 25, 75; Swarzenski 1927, afb. 75. Cf. Baltrusaitis 1954, 82, afb. 2-4; idem 1955, 122-4, fig. 57.

[282]Modelboek van Rein: initialen met zaaddragende kelkbloemen: E-F-G-K-N-Q; Salzburgse stijl van het 'Orationale van St-Erentrud' (c.1200): ook zaad- en vruchtdragende palmetcomposities, bv. de centrale bloem in de D van Pasen en de C van Hemelvaart (Orationes); Klemm 1980, nr 274, afb. 633 f.; zie boven.

[283]Graduale van Kaisheim (bisdom Augsburg): liturgisch zangboek; München BSB Clm 7905: 191 bl. van 30 x 22 cm; 240 initialen bij Introitus van de feesten; blad- en rankeninitialen in rode inkt met details in bruin, tegen een ongeraamde blauw-groen-gele achtergrond; Klemm 1998, nr 124, afb. 361 (9v): L met vrucht en kop, 362 (56v): I-candelaber met maskerkoppen, 363 (117v): I uit rankwerk.

[284]Sacramentarium uit de kathedraal van Messina: Madrid BN 52, fol. 76r: Miscanon: *Per omnia saecula*; Pace 1979, 438, 460, afb. 345.

[285]In de vorm van een 'Okeanos-masker' met als zeewier uitwaaierende acanthusranken (vaak op vloermozaïeken) of een 'satyrkop' met kort bladwerk, bv. op een marmeren baluster (6e eeuw) met Dionysische motieven: bladmasker aan de voet van de halfzuil als drager en 'voortbrenger' van een wijnrank; Istanbul Arch.Mus. 4477: uit omgeving van Izmit; 1.19 m hoog,; PK Byzanz, pl. 116c (tekst: 116a). Zie: Basford 1996, 11 f., pl. 2a:

Ook in de provinciaal-Romeinse kunst van het Rijngebied was het bladmasker een geliefd motief, met name in de wijnstreek rond de westelijke hoofdstad Trier. In de stad zelf werden antieke kapitelen met bladmaskers tussen voluten, afkomstig uit een Romeinse tempel (*am Herrenbrünnchen*), in de 6e eeuw hergebruikt bij de bouw van de kathedraal. Deze beschilderde bladmasker-kapitelen sierden de vier hoekpijlers van het koor en lijken een inspiratiebron voor de Ottoonse boekschilders van Trier en Echternach te hebben gevormd voor ze bij een 11e-eeuwse verbouwing (1028-37) verborgen raakten.[286]
In de Ottoonse periode werden dergelijke Romeinse sierelementen als imperiaal motief toegepast, niet alleen in de boekschilderkunst maar ook op keizerlijke objecten als de ivoren wijwateremmer (*situla*) in de Domschat van Aken, rond het jaar 1000 in Lotharingen (Trier, Aken?) vervaardigd voor Otto III. De bovenrand van het watervat wordt gesierd door een bosachtig plantenfries met dieren en jachtscènes, onderbroken door twee grote maskers met ranken als baard en haren, die als een soort bron- of woudgoden het natuurleven domineren en tevens dienen als hengseldragers.[287]

Een Silvanuskop
De enige middeleeuwse 'bladkop' met een eigen identiteit bevindt zich op een stenen watervat van grotere dimensies: het fonteinbekken uit de kloosterhof van St-Denis (c.1200) dat rondom - tussen de waterspuwers - is gedecoreerd met reliëfkoppen van antieke godheden, voorzien van naamsinscripties (afb. 56). Een door eikebladeren omkranst baardig gezicht wordt hier geïdentificeerd als *SILVAN*, de Romeinse bosgod Silvanus: de heer van het woud (*silva*). Het frontaal weergegeven bladmasker wordt geflankeerd door twee profielkoppen waarvan de rechtse, een baardig mannengezicht, de naam *FAUNUS* draagt: de Italische god van de bergen en weiden die later vereenzelvigd werd met de Griekse herdersgod Pan. In de Romeinse kunst werd Silvanus afgebeeld als een baardige grijsaard met bladertakken in de hand en omgeven door bosdieren. De antieke woudgod werd in de Oudheid echter niet in de vorm van een bladmasker voorgesteld, wat waarschijnlijk een voor de hand liggende middeleeuwse associatie is. De weergave van de 'oude bosgod' op de fontein en de combinatie met andere natuurgoden is misschien mede ingegeven door de lofprijzing op het landleven in de Georgica van Vergilius: *fortunatus et ille deos qui novit agrestis; Panaque Silvanumque senem Nymphasque sorores*; Gelukkig is ook hij die de goden van het platteland kent, Pan en de oude Silvanus en de zusternimfen.[288]
Al valt het Buraanse bladmasker niet direct als een 'Silvanuskop' te identificeren, deze groene bladkop lijkt toch als een verborgen *genius loci* van het lentewoud te resideren in de top van de meest weelderige boom, van waaruit hij waakt over de groei van de vegetatie en de vitaliteit van de dieren. In de lenteliederen van de Carmina Burana wordt de woudgod Silvanus niet genoemd, maar wel treden antieke natuurwezens als nimfen en faunen veelvuldig op om de wederkomst van de Lente te vieren. Op de bijbehorende lente-afbeelding lijken de dieren zelf de danslust en de bestiale energie van de satyrs en faunen te hebben overgenomen.

Middeleeuwse bladmaskers: testes de fuelles
De 13e eeuw vormde de middeleeuwse bloeitijd van het sculpturale bladmasker, dat meeveranderde met de stijl van het bladornament in de architectuurdecoratie. De vroege voorbeelden uit het Duitse Rijnland (c.1200-30) zijn nog ontleend aan monumenten uit de Romeinse tijd, maar daarna laat zich in

---

bladkop in acanthusfries aan Bacchustempel, Baalbek (2e eeuw); pl. 7-10: Istanbul Arch.Mus.: kapitelen (6e eeuw).
[286]H. Keller, 'Blattmaske', RDK II (1948) 867-74; Basford 9-11, pl. 1, 3, 4: Trier RLM: bladmasker in kathedraal, uit portico van tempel (2e eeuw: afgietsel), funeraire monumenten uit Neumagen a/d Moezel (2e/3e eeuw): Okeanos-masker, bladkoppen in acanthusfriezen, bladmasker met symbolen van de Bacchuscultus: Trier als centrum van de wijnhandel. Als motief in de Ottoonse boekdecoratie opgenomen, door de 'Gregorius-meester' (laat 10e eeuw) en bv. op de canontafels van de Codex Aureus van Echternach (c.1030).
[287]Ivoren situla in Aken: 17,7 cm hoog, koppen boven afgesneden; Hildesheim 1993/2, nr II-31, vgl. nr 29 en 30: Milaan: Otto II.
[288]Vergilius, *Georgica* 2,493 f.; ed. Williams/Pattie 1982, 16. Fontein met Silvanuskop: St-Denis, lapidarium van abdij; Basford 1978, 14 f., pl. 23; Adhémar 1936; idem 1937, 286.

toenemende mate de invloed gelden van de Franse gotiek.[289] De fraaiste vertaling van de nieuwe vormentaal van Reims in een Duits bladmasker is te vinden op de sokkel van de 'Bambergse Ruiter' (c.1237). Het brede voetstuk voor diens paard is gevormd uit grote acanthusbladeren en rust op twee consoles, waarvan de rechtse is getransformeerd tot een diep ingesneden acanthusblad met de trekken van een mens, waardoor het dragende bladwerk tot leven lijkt te komen.[290]
Villard de Honnecourt heeft de verschillende typen van het bladmasker in de Noord-Franse kunst van de vroege 13e eeuw bijeengebracht op twee bladen in zijn modelboek (c.1215-40). De antikiserende vormgeving van de tekeningen (afb. 57) sluit aan bij de stijl van Reims, waar in de sculptuur ook parallellen te vinden zijn. De ene pagina (pl. 10) presenteert bladmaskers als onderdeel van het plantornament. Naast elkaar zien we twee mannengezichten omkranst door plastisch weergegeven bladeren en ranken, links naar boven omkrullend en rechts afhangend. Deze kopieën naar een sculpturaal model zijn verwant aan een bladmasker in Reims: eveneens een fronsende kop met een krans van omkrullend bladwerk. Een ander blad (pl. 43) toont twee voorbeelden van koppen, die geheel zijn gevormd uit vlakgespreid bladwerk, voorzien van het bijschrift '*testes de fuelles*'. Het grote bladgezicht bestaat uit een enkel vijfdelig wijnblad op een steel, waarvan de nerven zijn omgevormd tot neus, snor en wenkbrauwen. De kleinere kop is samengesteld uit gelobde vijgebladeren, die voorhoofd, wangen en kin vormen. In de kathedraal van Reims zijn aan de binnenwand van de façade vergelijkbare bladmaskers aangebracht.[291]

Het Buraanse bladmasker
Zoals uit bovenstaand overzicht blijkt was de combinatie van blad en kop, de vermenging van de vegetatieve en bezielde wereld, in eerste instantie een creatie uit het antieke architectuur-ornament. Het motief kreeg in de Middeleeuwen de meest directe navolging in hetzelfde medium van de bouwsculptuur, maar in afgeleide vorm ook in andere media en vooral vanaf de 12e eeuw is het alom aanwezig in de Europese boekdecoratie. In feite is er sprake van drie typen van ornament waarin gezichten een fusie aangaan met vegetatie: bladkelken met mensenhoofden, rankenspuwers en bladmaskers.
De groene bladkop uit het Buraanse Lentewoud combineert aspecten van deze drie mengvormen van mens en blad, die in de romaanse decoratie zo rijkelijk aanwezig zijn. De plaatsing van de kop in de bladwelving is ontleend aan de schelpvormige palmetbladeren met mensenkopjes. Het gezicht zelf is echter niet menselijk maar eerder vegetatief van aard. Dat plantaardige karakter blijkt uit de groene kleur van het gezicht maar ook uit zijn met het schutblad samenvallende contouren. Het groene mannengezicht heeft geen eigen kopvorm zoals de bolle mensenhoofden, maar een door de bladholte bepaald driehoekig vlak. Het maskerachtige gezicht zelf vertoont in zijn starre uitdrukking gelijkenis met het 'bladmasker' en dan vooral met het uit een enkel blad gevormde type. Toch lijkt de zo passief ogende Buraanse bladkop ook een wezenlijk kenmerk te delen met de als een actieve natuurkracht werkzame 'rankenspuwer', namelijk het voortbrengen van nieuwe vegetatie. Hij genereert weliswaar zelf geen bladscheuten, maar vormt door zijn locatie en groene schutkleur wel een integraal onderdeel van het grote kelkblad, dat de zaaddragende vruchtknop voortbrengt. De vruchtstengel ontspruit aan de bladoksel waaruit ook de kop als een groene geest lijkt te ontstijgen.
De kunstenaar lijkt deze specifieke combinatie van eigenschappen te hebben geselecteerd om het idee vorm te geven van een in de vegetatie aanwezige levenskracht of groene levensgeest: een 'bladgeest' die als inspirator van de herlevende natuur de Lente zelf vertegenwoordigt. Deze in de planten en de hele natuur werkzame kracht kan misschien benoemd worden met de door Hildegard van Bingen gehanteerde term *viriditas* ofwel 'groenkracht'. Met dit begrip doelde zij op het principe achter de

[289]Rijnland: Worms c.1200, Mainz 1200-15, Maria Laach c.1230; Basford: p.14-17, pl. 33 f.; daarna Franse invloed van Reims, Parijs en Straatsburg op het bouwornament: Dom van Keulen, Mariakerk van Trier etc. Zie: H. Keller, 'Blattmaske', RDK II (1948) 867-74.
[290]Naar Behling 1964, 37-40. Bambergs ruiterbeeld: koning te paard, aan koorpijler van de Dom: ruiter naar model van Reimse koningsfiguur, ook bladmasker en architectuur-baldakijn onder Franse invloed; Basford 1978, 17, pl. 37 f.; Legner 1996, 49, afb. 18, pl. 209.
[291]Villard de Honnecourt, modelboek: vgl. sculptuur aan kathedraal van Reims (13e eeuw); Hahnloser 1972, 25 f. (N.9), 132 f. (N.66), pl. 10, 43, afb. 21 f., 25 f.: pl. 10, vgl. afb. 26: 'masque feuillu' door Jozef-meester van Reims, pl. 43, vgl. Basford pl. 24b: 'têtes de feuilles' aan binnenwand van westgevel in Reims.

groeiprocessen van de levende natuur, dat zich manifesteert in het ontspruiten van de planten uit de aarde, in de organische groei van de mens (maar ook in het 'bloeien van de ziel').[292] Groen is de kleur van de wedergeboren natuur in de lente en op de miniatuur neemt de hele schepping deel aan het weer groen worden van de wereld na de doodse winter.

Het verjaardagsfeest van de schepping: *dies natalis*

In de Carmina Burana opent de tegenover de landschapsminiatuur liggende bladzijde, de eerste van het volgende katern (fol. 65^{r}), met een feestlied op de Lente, het mooie jaargetijde dat geheel aan de liefde is gewijd (CB 161). De tweede strofe verklaart de reden van de feestvreugde: de wereld viert haar verjaardag!
Omnium principium dies est vernalis
vere mundus celebrat diem sui natalis
Het begin van alle dingen is de dag van de Lente:
in de Lente viert de Wereld haar geboortedag.

Hoewel de lenteminiatuur geen directe illustratie van een specifieke liedtekst vormt, lijkt het inderdaad of de hele natuur hier het verjaardagsfeest van de schepping viert. De feestvreugde van de lentenatuur uit zich op de afbeelding in de uitbundigheid van de flora en fauna: het ontspruitende groen, de jubelende vogelzang en opgewekte dierendans.
Het idee dat de wereld in de Lente haar verjaardag viert verwijst naar de middeleeuwse voorstelling dat hemel en aarde in het voorjaar geschapen zijn, op het moment van de lenteëvening rond 21/25 maart, wanneer dag en nacht even lang zijn, de zon in het lentepunt staat (op de evenaar) en de plantengroei begint.[293] Het lentefeest verbindt zo de jaarlijkse wedergeboorte van de natuur met haar ontstaan aan het begin der tijden. Het gegeven dat de schepping van de wereld plaatsvond rond de lente-equinox (*aequinoctium vernum*) vinden we zowel terug in maandgedichten als in commentaren op Gods zesdaagse scheppingswerk (*Hexameron*).[294] Het is de vraag hoe dit lenteaspect van de natuur in scheppingsafbeeldingen tot uiting komt en of de weergave van planten en dieren in dit opzicht parallellen vertoont met de Lenteminiatuur in de Codex Buranus.

De scheppingsdagen
Volgens het bijbelboek Genesis heeft God de wereld in zes dagen geschapen. Tijdens de eerste vier dagen schiep hij het heelal en de aarde met water en land, waarop hij planten liet groeien. Daarna volgden op de vijfde en zesde dag de bewoners van de aarde: de lucht werd bevolkt door vogels, het water door vissen, het land door viervoetige dieren en tenslotte de mens.[295]

---

[292]Zie Behling 1964, 37-40; Hildegard van Bingen, *Liber divinorum operum* (Boek van de goddelijke werken, 1163-70); geïll. hs (eerste helft 13^{e} eeuw): Lucca Bibl.Gov. 1942.

[293]Lente-equinox: begin van het zonnejaar (zodiacteken Ram); Oude Oriënt en Iran: nieuwjaarsviering: lente- en vegetatiefeest met wereldvernieuwende betekenis; nog steeds wordt het Perzische Nieuwjaar (*nawruz*: nieuwe dag) op deze dag gevierd. Ook in de Europese Middeleeuwen liet men het nieuwe jaar vaak op 25 maart beginnen, op de feestdag van Maria Boodschap ('Annunciatiestijl'). Cf. Börsch-Supan 1967, 38; Steinen 1965, I, 196-8.

[294]Bv. de Salzburgse maandverzen (9^{e} eeuw), nr I: Maart als eerste maand, waarin de wereld geschapen is: *Martius ... Hunc primumque fore mensem dixere priores/ Formatus eo quod mundus erat in eo*; Webster 1938, 111-3, App. K; naar Isidorus, *Etym*. V 23 (maandnamen): Maart als eerste maand van het jaar (volgens de oude Romeinse kalender, voor Caesar) en begin van de Lente; Webster App. M; vgl. App. G: Dracontius, *De mensibus* (5^{e} eeuw): April als Lentemaand, na equinox (25 maart): *Post Chaos expulsum rident primordia mundi/ Tempora pensantur noctis cum luce diei.*Vgl. een preek van Martinus van Braga (6^{e} eeuw): als men de Schrift volgt, dan valt het begin van de wereld (en nieuwjaar) op de equinox van de Lente (VIII *Kal. April.*); *De correctione rusticorum*, ed. C.W. Barlow, New Haven 1950, 189,16 ff.; cf. Beda Venerabilis, *De ratione temporum*, c.6; PL XC,317 ff.; ook de Byzantijnse maandencycli (11^{e} eeuw) beginnen met Maart; zie: Stern 1953, 230 f.

[295]Vgl. een pentekening bij de Oud-Engelse 'Caedmon-Genesis' (c.1000) die het kosmische gebeuren samenvat in cirkelvormige kaders: de schepping van hemel en aarde en de 'aankleding' daarvan. Het hemelgewelf is

De afbeelding van de scheppingsdagen kende gedurende de 12e en 13e eeuw een grote populariteit, vooral in de illuminatie van Bijbels en Psalters maar ook in andere media en in de monumentale kunsten. Bij samenvattingen in één voorstelling worden de afzonderlijke dagen vaak verkort weergegeven, in de vorm van scheppingsvignetten rond, onder of naast de centrale figuur van de Schepper. Ook bij meer uitvoerige scheppingscycli is de weergave van de planten, vogels en vissen vaak even algemeen en onspecifiek als in de bijbeltekst, terwijl de 'viervoeters' van de zesde dag minder anoniem blijven.

De derde dag: de schepping der planten

Nadat God op de derde dag de zee van het land had gescheiden sprak Hij: 'Laat uit de aarde jong groen gras en zaadvormend gewas ontspruiten en op de aarde vruchtbomen die elk naar hun soort vruchten dragen met zaad erin.' En zo geschiedde: nadat het water zich van het land had teruggetrokken, bracht de drooggevallen aarde planten en bomen voort. Honorius (Augustodunensis, c.1090-na 1150?) geeft hierbij het volgende commentaar: 'Het is echter opmerkelijk, dat dit in de tijd van de lente gebeurde en het jaar daarom tot op heden dezelfde tijd daarvoor in acht neemt.' De plantengroei van de lente herhaalt zo jaarlijks het ontspruiten van de eerste planten uit de jonge aarde, waarbij de nadruk ligt op de vruchtbaarheid van de vegetatie: het vormen van zaad en vruchten om zich te kunnen voortplanten.[296]

Bij de uitbeelding van het ontstaan van het plantenleven op aarde kan de nadruk vallen op twee aspecten die in de Carmina Burana miniatuur zijn gecombineerd: het ontluikende lente-karakter van de vegetatie of de rijke variatie aan boomvormen, waarbij de bomen en planten wel onderling verschillen maar niet botanisch te determineren zijn.

De bomen der aarde

Op het scheppingsblad van de Bijbel van St.Kastor in Koblenz (begin 12e eeuw) is een schematische weergave van water en land gecombineerd met een realistische afbeelding van de begroeiing van de aardbodem (afb. 58).[297] Het schema geeft de *orbis terrae* weer, het aardrond omgeven door de oceaan, een ring van water stromend uit vier kruiken (de paradijsstromen). Vanaf de 'bodem' van de ringvorm groeit uit aardschollen een gevarieerde boomgroep op: een centrale boom met bladertakken, geflankeerd door een driedelige schermboom en diverse bloeiende planten. De getekende boomgroep verheft zich tegen de achtergrond van de geschilderde aardschijf. De bijgevoegde *titulus* verklaart de tweeledige aard-afbeelding als volgt: *Tellus cincta mari, variis et consita silvis*; De aarde wordt omringd door de zee en is begroeid met gemengde bossen.

Op de *Majestas Domini*-voorstelling in het Evangeliarium van Hendrik de Leeuw (Helmarshausen c.1188) wordt de Schepper omgeven door zes medaillons met de scheppingsdagen. Blijkens het omschrift wordt op de derde dag 'de aarde bekleed met bloemen en bladeren en vruchten', geïllustreerd door een bloeiende boom die deze aspecten combineert: de drie takken dragen een driedelig palmetblad, een bloem en een centrale vruchtknop.[298]

Het ontluikende groen

Het lente-aspect van de scheppingsvegetatie komt bijvoorbeeld tot uiting in de Salzburgse Bijbel van Michaelbeuern (tweede kwart 12e eeuw), waar de Schepper jonge ranken met bladeren en bloemen laat

---

gevuld met sterren en uit het aardoppervlak ontspruiten jonge planten. Dan verschijnen tussen de ontluikende bomen op het land een vogel (aalscholver) en een liggend hert. Oxford Bodl.Junius 11, p. 7; uit Canterbury (Christ Church); Evans 1969, pl. 25; cf. *Golden age* 1984, nr 154.

[296]Gen.1,9-13: *Germinet terra herbam viventem et facientem semen et lignum pomiferum faciens fructum iuxta genus suum, cuius semen in semetipso sit super terram.* etc. Honorius, *Hexameron*, PL 172, 256D: *Notandum autem, quod hoc verno tempore contigit: et ideo eodem tempore hoc idem annus observare consuevit*. Zahlten 1979, 164-7: 166.

[297]Bijbel uit Koblenz; zie onder: schepping van de dieren; Zahlten afb. 108, 317; *Rijn en Maas* 1972, nr E 20: met afb.

[298]Wolfenbüttel HAB Guelf.105 nov./München BSB Clm 30055, fol. 172r: *Majestas Domini* (slotafb.): *III.a (tertia) die terra floribus vestitur et frondibus et fructu.* etc.; Zahlten 165, afb. 58, 314; Braunschweig 1995/I, 10, nr D 31.

opschieten uit de vlakke bodem en uit een steile rotswand.[299] Het zesdelige scheppingsblad volgt Italo-Byzantijnse voorbeelden en de indeling in vakken doet denken aan de ivoorpanelen van het 'Antependium van Salerno' (c.1085), waar de schepping van de planten een verwante compositie laat zien. Daar groeien twee weelderige rankenbomen dicht bijeen uit de aardbodem op, waarbij hun slingerende takken tot een innig vlechtwerk zijn verweven. Het verstrengelde bomenpaar is rijk beladen met bladeren en vruchten van verschillende soort.[300]
Een zeer plastische weergave van het ontkiemende plantenleven is te vinden in de Noord-Franse Bijbel van Pontigny (eind 12e eeuw). De Genesis-initiaal is gedecoreerd met medaillons, waarvan de derde een microscopische blik biedt op aardvoren waaruit jonge zaailingen en spruiten opkomen alsof zaden en peulvruchten zojuist tot ontkiemen zijn gebracht door de eerste zonnewarmte.[301]
De plantenafbeeldingen van de Lenteminiatuur in de Codex Buranus sluiten bij de beschrijving en uitbeelding van het scheppingsverhaal aan. De Buraanse bomen hebben veelal het uiterlijk en de groeiwijze van een kruidachtig gewas, uitvergroot tot boomformaat: een vlezige en soepele stengel, groeiringen waar de stengel splitst, de 'hartbladerkruin' die opbloeit uit een kelkblad als een bloeiwijze uit haar schutblad. Het accent ligt op het uitbotten en de onstuimige groei als kenmerk van de lenteflora. Vooral de grote composietboom is een ware scheppingsboom, die de verschillende stadia van groei, bloei en zaadvorming combineert en de vruchtbaarheid van het gewas als het ware uitvergroot. Evenals bij de genoemde voorbeelden is hier in feite het organische groeiproces zelf verbeeld in al zijn diversiteit, en niet zozeer een bepaald type plant of boom weergegeven.

De schepping der dieren
De schepping der levende wezens verdeelt zich over twee dagen: eerst bevolken de vissen het water en de vogels de lucht, waarna het begroeide aardoppervlak bestemd is voor de landdieren en de mens. De tweedeling der dieren zien we in beperktere zin ook op de Lenteminiatuur, waar de vogels de bovenste regionen bewonen en de landdieren de vlakke aardstrook onder. Water met vissen en ook de mens ontbreken op deze woudscènes. In relatie tot de Lentevoorstelling zijn twee typen scheppingsafbeeldingen interessant: scènes waarbij de dieren in een landschap met bomen zijn geplaatst en dierenverzamelingen van encyclopedische aard.

De vijfde en zesde dag: vogels en vissen, landdieren en de mens
De afbeeldingen van de vijfde dag illustreren vrij letterlijk de bijbelse scheppingsformule; God sprak: 'Laat de wateren levende wezens voortbrengen en laat boven het land de vogels vliegen langs het hemelgewelf'.[302] De tekst vermeldt verder dat God alle waterdieren, groot en klein, en al het gevogelte schiep, soort na soort, maar geeft geen nadere specificatie. De vogels en vissen gelden vooral als twee diergroepen die verschillende leefgebieden bewonen en worden als zodanig in algemene typen weergegeven.
Na de vogels en de vissen volgen op de zesde dag de landdieren (en de mens), want God sprak: 'Het land moet levende wezens voortbrengen van allerlei soort: tamme dieren, kruipende dieren (reptielen) en wilde beesten van allerlei soort.'[303] Zo geschiedde en zo wordt het ook afgebeeld. Afhankelijk van de beschikbare ruimte loopt de diergroep uiteen van enkele exemplaren tot een grootse dierenparade onder aanvoering van de leeuw. Zelfs dan blijft de dierkeuze echter meestal beperkt tot de viervoetige zoogdieren.
Een groot deel van de afbeeldingen van de vijfde dag laat een actieve Schepper zien, die met de ene hand een vis in het water uitzet en met de andere een vogel laat wegvliegen, terwijl zich in het water

[299]Bijbel uit Michaelbeuern, (vm?) Stiftsbibl. Cod.perg.1, fol. 6v; Zahlten afb. 109; Swarzenski 1913, afb. 82; Cahn 1982, 158, afb. 116.
[300]Antependium van Salerno: Goldschmidt 4, 1926, afb. 126; zie onder: dieren.
[301]Bijbel van Pontigny (laatste kwart 12e eeuw), Parijs BnF lat.8823 (fragment), fol. 1r: Genesisblad; 53,5 x 37 cm; proto-gotische stijl: Anglo-Byzantijnse invloed; Cahn 1982, nr 91, afb. 137; cf. *Year 1200* 1970, nr 248.
[302]Gen. 1,20-23: *Dixit etiam Deus: Producant aquae reptile animae viventis, et volatile super terram sub firmamento caeli.* etc. Zie Zahlten 1979, 187-90.
[303]Landdieren: Gen. 1,24-25: *Dixit quoque Deus: Producat terra animam viventum in genere suo, iumenta et reptilia et bestias terrae secundum species suas. Factum est ita.* etc. Zie Zahlten, 102 f., 191-5; cf. Klingender 1971, 339-81.

en de lucht al soortgenoten bevinden. Het Genesisblad van de Salzburgse Bijbel uit Michaelbeuern (tweede kwart 12e eeuw) bevat een fraai voorbeeld van dit type. De Salzburgse Bijbel uit Admont (c.1140-50) voert de Schepper sprekend op temidden van een compleet lentelandschap: water met spartelende vissen, een rotsoever met een reiger en twee bomen met duifachtige vogels op de takken.[304]
De inbedding van scheppingsscènes in een landschap gaat waarschijnlijk op Italo-Byzantijnse voorbeelden terug en is consequenter doorgevoerd in de wat latere mozaïekcycli van Normandisch Sicilië. Op de Genesisfriezen in het schip van van de Cappella Palatina in Palermo (c.1160-66) en de Dom van Monreale (c.1183-89) wordt het 'wereldlandschap' van de derde dag, de zee en het met bomen begroeide heuvelland (*mare, terra*), op de vijfde dag door God bevolkt met vissen en vogels, daarna nog aangevuld met landdieren en de mens. Vooral de vogels in het heuvellandschap van het mozaïek in Palermo doen met hun levendige houdingen (vliegend, lopend, zittend en omkijkend) aan de Buraanse vogels denken. Het wandmozaïek van Monreale toont bij de zesde dag een compacte diergroep (boven Adam), maar op het mozaïek van de paleiskapel in Palermo staan de viervoeters in paren opgesteld.[305]
Deze paarsgewijze opstelling zien we ook op het mozaïek in de scheppingskoepel van de voorhal van de San Marco in Venetië (c.1200-30). De dierparen lijken een verwijzing naar Gods gebod aan de dieren en de mens: Weest vruchtbaar en vermenigvuldigt u (*Crescite et multiplicamini*). Tot de drie rijen met in totaal 13 dierparen in Venetië behoren leeuwen aan de voeten van de Schepper, verder een koppel paarden (schimmels) en een hert en hinde in de middelste rij, terwijl bovenaan een dartel hazenpaar het goddelijk bevel ten uitvoer lijkt te willen brengen. Het beeldfries van de vijfde dag is hier in twee zones verdeeld: onder wemelt de zee van de waterdieren en vissen, daarboven vliegen de vogels door de lucht. Voor het 13e-eeuwse scheppingsmozaek van de San Marco is een vroege Genesis-codex als model gebruikt, mogelijk de 'Cotton-Genesis' (eind 5e/6e eeuw) die vermoedelijk uit Alexandrië stamt.[306] Deze meer encyclopedische dierweergave, die teruggaat op de laat-antieke dierkunde, had echter in de middeleeuwse scheppingscycli al een langere traditie.

Een encyclopedisch tweeluik
Een reflectie van de antieke zoölogie zien we bijvoorbeeld al op het 'Antependium van Salerno' (c.1085), dat de schepping der dieren op een dubbelpaneel presenteert. De Schepper richt zich tot zijn streng geordende schepselen: links de lucht- en waterdieren in twee registers en rechts de verzamelde landdieren, met vooraan een leeuw en in de bovenhoek een hert en een haas. Reptielen en slangen zijn hier, zowel in zee als op het land, wel vertegenwoordigd. Tot de zeewezens behoren verder behalve vissen ook schaaldieren. Onder de vogels zijn duiven te herkennen, maar ook een reiger, een pauw en een prominente adelaar.[307]
Een vergelijkbaar tweeluik bevindt zich op het bovengenoemde Hexameronblad van de Bijbel uit St-Kastor in Koblenz (begin 12e eeuw), die in een Middelrijns scriptorium werd vervaardigd naar model van een Italiaanse reuzenbijbel.[308] Tegenover de geschilderde beeltenis van de Pantocrator als Creator

[304]Bijbel uit Admont: Wenen ÖNB s.n.2701, fol. 3v; Zahlten afb. 110; Swarzenski 1913, afb. 92. Salzburgse Bijbels: zesde dag met nadruk op mens; Michaelbeuern: God spreekt tot Adam en Eva (geen dieren), zie boven: planten; Admont: schepping van Eva, aan linkerrand drie dieren (halffiguren boven elkaar): omkijkend hert, rund en schaap; vgl. Ansbach-Bijbel: scène omgekeerd, rechts drie dieren: bok, leeuw, stier.
[305]Palermo: Zahlten cat. 61, afb. 388; Monreale: Zahlten afb. 379, 396; cf. Demus 1949, afb. 27A/B, 94B/95A.
[306]San Marco, voorhal: 5 koepels met Genesis-scènes naar een vroege geïll. Genesis-codex: vgl. de Griekse 'Cotton-Genesis'; Londen BL Cotton Otho B.VI; na brand (1731) nog slechts fragmenten. Zahlten afb. 39; Zarnecki 1975, fig. 259; Demus 1984, 2, afb. 115; vgl. de naamgeving van de dieren door Adam: dieren in paren, leeuwen als eerste 'benoemd'.
[307]'Antependium' van Salerno: schepping op ivoren dubbel-panelen; nr 5/6 doormidden: l.helft met vogels/vissen: Budapest NM, r.helft met dieren: New York MMA; Zahlten 1979, afb. 5; Goldschmidt, Elfenbein, 4, afb. 126.
[308]Bijbel van S.Kastor in Koblenz: Midden-Rijn: Koblenz of Trier, laat 11e en begin 12e eeuw (1067-77 en c.1100-25); Pommersfelden, Schönborn 333/334; 332 en 315 bl. van 45 x 33,4 cm; Bd. I opent met scheppingscyclus: fol. 1v: zesdagenwerk, 2r: Schepper, 2v: schepping van Eva; pentekeningen: c.1100, naar model van Italiaanse bijbel (Rome-Umbrië); Majestas: dekverfschildering in Italo-Byzantijnse stijl, door kunstenaar van buiten (vgl. fresco uit decagoon van St.Gereon Keulen, begin 12e eeuw). Zahlten 66, 116, afb.

Mundi wordt op de linkerbladzijde in pentekening zijn zesdagenwerk getoond, waarbij de schepselen hun schepper eer bewijzen en zijn zegen ontvangen (afb. 58). De afbeeldingen worden verklaard door beknopte verzen (hexameters) in de randlijst erboven, bij de vogels en vissen: *Aera vos volucres captastis et aequora pisces*; Jullie vogels, bevolk de lucht en jullie vissen het water. Het water onderaan heeft zich gevuld met diverse vissen en biedt tevens ruimte aan watervogels: een zwemmende eend en een vissende ooievaar aan de oever. Door de lucht buitelen nog vijf vogels waaronder een opvliegende adelaar met een fikse haaksnavel. Het commentaar boven de landbewoners geeft een feitelijke opsomming, met voorrang aan de mens: *Factus homo, facteque fere, iumentaque facta*; De mens werd geschapen, de wilde dieren en de lastdieren werden geschapen. Adam staat tegenover de gehele dierenverzameling en richt zich tot God, die hem het beheer over het dierenrijk geeft: 'en hij zal heersen over de vissen van de zee, over de vogels van de lucht, over alle landdieren en over al het gedierte dat over de grond kruipt.'[309] De landdieren worden vertegenwoordigd door vier viervoeters die boven elkaar staan opgesteld: de 'wilde dieren' door een fiere leeuw in paradepas en een ineengedoken haas, de 'lastdieren' door een viriel paard in ferme stap en een klein weergegeven olifant met een zadeldek. De dierselectie komt bijna overeen met die van de Buraanse lenteparade, met eveneens een leeuw en een hengst in de voorhoede en een ineengedoken haas achteraan, maar de plaats van de exotische olifant is daar ingenomen door een hert en hinde, een liefdespaar dat beter past bij de amoureuze lentestemming van de liederen dan de als toonbeeld van kuisheid bekend staande olifant.

De naamgeving door de mens

De heerschappij van de mens over de dieren wordt nog bekrachtigd in Genesis 2, waar Adam de dieren hun namen geeft en daarmee hun plaats in de geschapen orde. De naamgeving der dieren vindt plaats in de Hof van Eden, waarbij de tekst enkel vogels en landdieren (tamme dieren en wilde beesten) noemt.[310]

In het Duitse verzamelhandschrift uit Millstatt (c.1200-10) zijn het Genesis-gedicht en de berijmde Physiologus als een doorlopend, geïllustreerd geheel opgenomen. Op de vroege historie van de mensheid sluit direct het tractaat over de dierenwereld aan, dat hier fungeert als uitbreiding en typologische verklaring van het scheppingsverhaal dat zich op de mens concentreert. De verhalende illustraties beginnen met de schepping van de mens (Adam) en zijn plaatsing in de Hof van Eden. De vijfde afbeelding (fol. 9^{r}) toont hoe God de pas geschapen dieren naar Adam brengt, die ze hun nog altijd geldende namen gaf: *den nam den er in do gap/ den behabentens unsz (bis) an disen tach.* De wilde en tamme dieren van de schepping worden hier vertegenwoordigd door een vliegende adelaar, maar ook een vis, verder een struisvogel en kameel, een ram en zwijn, vooraan een haas en in het midden een leeuw.[311] Een vergelijkbare selectie landdieren is afgebeeld op fol. 22^{r}, bij het tweede

---

108; Cahn 1982, 116-9, nr 19, vgl. nr 7; *Rijn en Maas* 1972, nr E20, p. 214-15: dubbelpag. met schepping en Schepper (vgl. E7: frescofragment St-Gereon); *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A2.

[309]Gen.1,26: ... *et praesit piscibus maris et volatilibus caeli et bestiis universaeque terrae omnique reptili, quod movetur in terra.* Vgl. het geborduurde 'scheppingskleed' van Gerona in Catalonië (c.1100): Hexameron-rad rond de Schepper, onderste helft: rechts staat Adam tegenover de landdieren (o.a. paard, leeuw, hert); zijn 'heerschappij' strekt zich ook uit naar de dieren in het grote vak onderaan, met de vissen en monsters van de zee (*mare*) en de vogels van de lucht (*volatilia celi*); links de schepping van Eva in de Hof van Eden, bij twee bomen: een palm (Levensboom) en een fruitboom (*lignum pomiferum*: Boom van Kennis); Zahlten afb. 2; Petzold 1995, 94 f.

[310]Gen. 2,19-20: nogmaals schepping der dieren, met naamgeving door Adam: in de Hof van Eden na Gods gebod aan de mens om niet van de Boom van Kennis te eten. Daarna volgt de schepping van Eva en de Zondeval.

[311]Adam en de dieren: vgl. het Genesisblad van een karolingische Bijbel uit Tours (834-43), waar de tussen God en Adam opgehoopte diergroep veel omvangrijker is; Bamberg SB Msc.Bibl.1, fol. 7^{v}; *Karolingerzeit* 1999,2: nr XI.23. De 'benoemende' Adam verschijnt ook zelfstandig als meester over de dieren (namens God), bv. op de muurschilderingen in de kloosterkerk van San Pietro in Valle bij Ferentillo (Terni) in Umbrië (c.1175-1200), N-wand van schip; Grabar/Nordenfalk 1958, 53; Demus 1968, 123, afb. 5 en pl. XX, vgl. pl. 46: Spoleto, San Paolo (c.1150-75): met schepping van Eva. Vgl. het 'Bargello-ivoor', in klassieke stijl (Rome of het Griekse Oosten, begin 5^{e} eeuw): Adam in het Paradijs, benoemt de dieren: boven in een boom een adelaar en een vogel,

begin van het aardse leven na de zondvloed: de uittocht uit de ark van Noach. De in Noachs ark verzamelde dieren trekken de wereld in om deze na de zondvloed opnieuw te bevolken: een compacte diergroep onder aanvoering van een leeuw en vliegende adelaar. De Noach-illustratie herinnert aan die van de Weense Genesis uit 6e-eeuws Constantinopel, waar een langere stoet dieren en vogels eveneens door leeuw en adelaar wordt geleid.[312] Hoewel de dierkeuze verder niet overeenkomt verschijnen ook op de Burana-miniatuur leeuw en adelaar in een 'leidende positie' aan het hoofd van de stoet landdieren en boven de vliegende vogels in de lucht.

De dieren van de schepping

J. Zahlten heeft een ranglijst opgesteld van de meest frequent afgebeelde diersoorten, binnen de door hem onderzochte reeks van 497 scheppingscycli uit de 10e tot 15e eeuw.[313] De top drie wordt naar verwachting aangevoerd door de leeuw (135x), de koning der dieren, met als tweede de stier (109x) en als derde het paard (95x). Dan volgen het hert (71x), de hond (54x), de haas (46x), de beer (22x) en de olifant (15x), met daarna in geringer aantal: geit, schaap, zwijn, de eenhoorn en andere fabeldieren. De dierselectie wisselt per voorstelling en valt niet direct uit schriftelijke bronnen, Genesis-commentaren of wetenschappelijke teksten, te verklaren. Omdat de bijbeltekst de keuze aan diersoorten vrij laat en er geen sprake is van een vaste dierencanon in de beeldtraditie, hebben de kunstenaars waarschijnlijk steeds zelf een keuze gemaakt uit het beschikbare repertoire aan dierafbeeldingen om een representatieve groep samen te stellen van wilde en tamme dieren, van inheemse en exotische beesten. Zelfs binnen nauw samenhangende beeldcycli treden varianten in de dierkeuze op. Daarmee vertegenwoordigt deze lijst vermoedelijk globaal de meest gangbare dieren in de middeleeuwse kunst in het algemeen. Ook de viervoeters op de Lenteminiatuur van de Carmina Burana (leeuw, paard, herten en haas) behoren tot deze uitverkoren 'dieren van de schepping'.

Een natuurbeeld: de planten- en dierenwereld

Als inspiratiebronnen voor het unieke 'natuurbeeld' van de Carmina Burana liggen behalve voorstellingen van de schepping nog een aantal mogelijkheden voor de hand. Voor zijn bonte samenstelling van plant- en diervormen heeft de kunstenaar ongetwijfeld rijkelijk kunnen putten uit zijn eigen 'modelvoorraad' aan boomtypen, bladwerk en rankenornament, dieren in diverse houdingen, vogels die vliegen of in ranken zitten.
Het 'modelboek' van Rein (c.1208-13) geeft een goed overzicht van het in de vroege 13e eeuw gangbare repertoire op dit gebied. Dit beeldkatern van een wetenschappelijk verzamelhandschrift (fol. 1-13) presenteert in een systematische indeling motieven uit de wereld van de mensen, dieren, planten en het ornament. De modelbladen zijn gevuld met vele soorten dieren, opgesteld in tweetallen (fol. 7-9), met diverse vogels in allerlei houdingen (fol. 10), gevolgd door bladwerk en vlechtornament. Tevens is een modelalfabet opgenomen van rankeninitialen met vogels, draken en enkele bosdieren tussen het rankwerk (fol. 4-6). Meer natuurlijke bomen en actieve dieren zijn te zien op de didactische scènes die de beeldreeks openen: een blad met dierthema's uit de Physiologus (fol. 3), voorafgegaan door uitbeeldingen van menselijke beroepen, onder andere een herder met zijn kudde, visserij en vogelvangst, en een hertejacht te paard (fol. 1-2).[314]
Zo brengt deze ene modelverzameling al een aantal mogelijke beeldbronnen voor de miniatuur in kaart: de initiaaldecoratie voor vogels en dieren in rankwerk, jachttaferelen voor woudscènes met

---

daaronder een leeuw (met leeuwin en welp), onderaan een hert (met jong) bij de paradijsstromen, daartussen een paard, everzwijn, beer, olifant, hond, vee en reptielen. Florence, Bargello 19-20 C; Zarnecki 1975, fig. 24.
[312]Millstatt-codex, Klagenfurt 6/19, fol. 9r (M5): Adam en de dieren; Kracher 1967; Voss 1962, 167 f., afb. 25; Ark van Noach: fol. 21r: bouw, ark met dieren en Noachs familie, 22r: uittocht van de dieren, dankoffer; Vgl. de Ark van Noach op het 'retabel van Klosterneuburg' (emailwerk, oorspr. ambo-bekleding), door Nicolaas van Verdun (1181); de vensters van de als kerkgebouw weergegeven ark tonen dierkoppen, met als prominente diergroep in het roosvenster: een centrale leeuw, omgeven door een paard (boven), een haas en hert (onder), daartussen een stier en een everzwijn; Röhrig 1984, afb. 44.
[313]Zahlten 1979, 191-4.
[314]Modelboek van Rein: Wenen ÖNB 507, fol. 1-13; Unterkircher 1979.

wilde dieren en geïllustreerde dierenboeken (als de Physiologus) voor dieren in hun natuurlijke omgeving. Voor de combinatie van planten en dieren komen verder naast scheppingscycli ook voorstellingen van meer allegorische aard in aanmerking.[315] De vraag is of deze formele parallellen ook inhoudelijke relevant zijn voor de thematiek van de Lentevoorstelling.

Dieren tussen de ranken

De nauwe verwevenheid van de planten- en dierenwereld doet op het eerste oog sterk denken aan het door dieren 'bewoonde' rankenvlechtwerk van de romaanse initialen. Zo worden de ranken van het modelalfabet uit Rein bevolkt door vogels, alleen en in paren, maar ook door draken en een enkele vos, eenmaal vergezeld van een boommarter. De rankeninitialen van Rein volgen de stijl van Salzburg en het hoofdwerk uit die school,
het Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65), bevat eveneens penteken-initialen met beweeglijke dierfiguren. De rankenbewoners bestaan voornamelijk uit vogelparen, maar naast vervaarlijke draken treden ook opvallend veel leeuwen op (als elkaars symbolische tegenhangers?). Soms verschijnen ook hier al bosdieren in het rankenwoud, op p. 71 een paar klimmende beren in de S en een opgeschrikte haas in de E, onder een veel kleiner weergegeven leeuw. In een X op p. 81 springt rechts een vos op naar de eekhoorn boven hem, terwijl links een draak de vogel onder hem met rust laat. De leeuwen en andere viervoeters verlevendigen het rankendecor door hun gevarieerde houdingen en bewegingen. Ze richten zich op, kijken alert om, klimmen tegen de ranken en reiken naar de bladeren, terwijl de vos naar de eekhoorn hapt en de loerende draken vaak in de stengels bijten of erin verstrikt lijken.[316] Ondanks duidelijke ontleningen zoals de ranken met vogels vallen ook de verschillen met de ornamentale wereld van initialen direct op. De initiaalranken herbergen talloze vogels, maar geen vliegende zoals op de miniatuur. Van de Buraanse diergroep is enkel de leeuw, ook in zijn houding, met de Salzburgse rankenfauna te vergelijken. De haas neemt een andere houding aan en voor het overige is de dierkeuze verschillend. Bijtende draken, woeste beren en jagende vossen komen in het lentewoud niet voor. Hun plaats wordt ingenomen door een wit paard en een hertenpaar. Zoals de plantenwereld van de miniatuur naast gestileerde ranken ook natuurlijke boomvormen omvat en de 'bladkop' meer is dan een ornament, zo zijn ook de dieren meer dan 'verlevendiging' van de vegetatie. Mogelijk kan enige kennis van het dierenrijk meer licht werpen op de rol die zij spelen in dit natuurbeeld van de Lente.

Het Dierenrijk: viervoeters en vogels

De opvallende tweedeling van de fauna op de Lenteminiatuur, onder landdieren en boven vogels, zien we ook bij de diertekeningen in de modelverzameling van Rein. De systematische indeling van het dierenrijk gaat terug op de antieke zoölogie, in de vroege 7^{e} eeuw handzaam samengevat door Isidorus van Sevilla (†636) in zijn *Etymologiae*. Boek XII over de dieren (*de animalibus*) begint met de viervoeters van het land (*quadrupedia*) en eindigt (na reptielen en vissen) met de gevleugelden van de lucht (*volatilia*).[317] Volgens Isidorus was Adam de eerste die alle levende wezens benoemde (in het Hebreeuws) conform hun natuurlijke ordening en functie; in het Latijn worden ze *animalia* of *animantia* genoemd omdat ze geanimeerd worden door leven en bewogen door levensadem. Onder *quadrupedia* worden wilde viervoeters verstaan, zo genoemd omdat zij die op vier voeten gaan:

---

[315]Zie ook: Klemm 1998, 122 f.; Klemm/Wagner 2003, nr 10; Walworth 2000, 76, pl. 9: modelboek, fol. 10^{v}.

[316]Antiphonarium van St.Peter, zie boven: boomvormen. Vgl. *Decretum Gratiani*, Salzburg c.1170-80, prachtcodex voor export; München BSB Clm 13004: uit Regensburg; 342 bl. van 45 x 31,5 cm; canoniek recht: ill. van 'verwantschapstafel' (bij huwelijksrecht) in tweevoud: in dekverfschildering op gouden grond (fol. 308^{v}) en in pentekening (rood-violet) op blauw-groene grond (309^{r}); 'stamboom' van de mensheid met Adam als stamvader, geflankeerd door palmetranken met vogels, op de geschilderde versie (voorzien van druiven) tevens met in de rank klimmende dierparen: leeuwen, hazen, eekhoorns en beren; Klemm 1980, nr 103, afb. VII (dekverf); *Thesaurus librorum* 1983, nr 31 (pentek.); Boeckler 1924, afb. 171 f.

[317]Isidorus van Sevilla, *Etymologiae* (20 boeken), boek XII: *De animalibus*. Van het werk, overgeleverd in zo'n 1000 hss, zijn geen geïll. versies bekend, wel teksten voorzien van schemata; bv. een Isidorus-hs uit Zwiefalten (tweede helft 12^{e} eeuw) met gehistorieerde initialen; het hoofdstuk *De orbe* (XIV,2): O met orbis-schema en dierlijke bewoners: aardschijf met zones voor planten, landdier (stier) en vogel, met dampkring (luchtlaag met boven vliegende vogels), omgeven door zee (met onder vissen); Stuttgart LB cod.poet.et phil.fol.33, fol. 118^{v}; Wirth 1967 (RDK V: 'Erde'), 1052, afb. 24.

herten, damherten, wilde ezels etc. (*cervi, dame, onagri et cetera*); ze gelijken op grazend vee (*pecus*), maar staan niet onder de hoede van de mens; het zijn ook geen wilde beesten (*bestie*) als leeuwen, noch lastdieren (*iumenta*) die met hun kracht de mens dienen, als paarden, ezels en ossen. De benaming 'wilde beesten' is strikt genomen van toepassing op wilde dieren die vechten met hun tanden of klauwen (*que ore vel unguibus seviunt*). Ze worden 'beesten' (*bestie*) genoemd vanwege de kracht waarmee zij razen en 'wild' (*fere*) omdat ze hun natuurlijke vrijheid genieten en gaan waar ze willen.[318]
Hoewel van Isidorus' encyclopedie geen geïllustreerde versies resteren, zijn in de Spaanse boekschilderkunst wel reflecties van zijn zoölogische classificatie te vinden. Een vroeg voorbeeld vormt de Ark van Noach in een 10e-eeuws Beatus-handschrift uit Léon (de 'Morgan Beatus'). De ark is weergeven als een huis met verdiepingen en kamers, waarin de diverse diersoorten zijn ondergebracht: beneden de grote grazers, waaronder ook een blauwgekleurd paard (een schimmel) met een halster, dan de grote roofdieren (waaronder de leeuw) gevolgd door de kleinere zoogdieren en een vierde etage met grondvogels (hoenders en patrijzen), een haas en slangen. Op zolder huizen naast Noachs familie nog twee vogels (zwaluwen) en op de nok landt de duif met een olijftak.[319]
De 11e-eeuwse Catalaanse Bijbel van Roda toont een hele dierenverzameling rond de 'boom van Nebukadnezar' uit het boek Daniël (afb. 59), de reusachtige boom die de koning van Babylon in zijn droom zag: 'De wilde dieren zochten er schaduw onder en de vogelen des hemels nestelden in zijn takken.' De tot de hemel reikende boom uit de bijbeltekst bepaalt hier de plaatsing van de dierfiguren. De ranken van de machtige kruin bieden plaats aan aan diverse vogelparen en eronder vinden vele soorten landdieren beschutting. Tussen de vogels bevinden zich duiven en ooievaars, maar ook twee adelaars met gespreide vleugels. De diergroep laat aan de rechterzijde onder andere een rennende haas zien, een half zichtbaar hert en een omkijkende leeuw. De in profiel weergegeven dieren lijken ontleend aan dierillustraties in de antieke traditie.[320]
De door Isidorus verzamelde antieke kennis over de wereld werd in de 9e eeuw door Rhabanus Maurus in een christelijk raamwerk gevoegd door de onderwerpen te rangschikken naar de bijbelse scheppingsdagen (*Hexameron*-schema) en de teksten van een allegorische uitleg te voorzien.[321] Van Rhabanus' *De Universo* (c.844) is wel een exemplaar met tekstillustraties overgeleverd, vervaardigd in Montecassino in 1032. De diersoorten zijn hier in groepen bijeengeplaatst. Zo telt het bonte gezelschap van vervaarlijke 'wilde beesten' onder andere een griffioen, leeuw, olifant, beer en wolf. De sectie over de 'kleine dieren' gaat vergezeld van illustraties in meer natuurlijke kleuren, die directer op een antiek zoölogisch werk teruggaan, mogelijk een medicinaal dierenboek of een geïllustreerde versie van Plinius' *Naturalis historia* (77 AD).[322]

Het Boek der Natuur: de Physiologus

Behalve de systematisch ingedeelde diertekeningen bevat het modelboek van Rein ook een blad met acht verhalende dierscènes (fol. 3), onder andere over de leeuw en adelaar (afb. 62). Deze stammen uit de zogenaamde *Physiologus*, een anonieme verzameling dieranekdotes voorzien van een christelijke interpretatie. Het oorspronkelijk Griekse tractaat is vermoedelijk rond 200 in Alexandrië ontstaan en in de 4e eeuw in het Latijn vertaald. De titel verwijst naar 'de natuurkundige' die steeds als autoriteit wordt aangevoerd voor de kenmerkende eigenschappen der dieren. De herkomst uit de antieke

[318]Etym. XXI.II,1-8 en XII.VII,1-9; ed. W.M. Lindsay, Oxford 1911; zie onder: Bestiaria.
[319]Rechts van de ark is de duif in de olijfboom te zien en links een lijkpikkende raaf (naar Isidorus). Apocalypscommentaar door Beatus van Liébana, 'Morgan Beatus': San Miguel de Escalada (Léon), mid 10e eeuw; New York PM 644, fol. 79: Ark van Noach als beeld van de Kerk; Williams 1978, afb. 14.
[320]Daniël 4,7-9: 'wereldboom' als symbool van het menselijke koningschap, waarover God beschikt. Catalaanse Bijbel van Roda (vroeg/mid 11e eeuw); Parijs BnF lat.6; Klingender 1971, frontispice, 234, pl. 144.
[321]Vgl. een encyclopedisch geordend scheppingspaneel (met de zondeval), ivoor uit hofschool van Karel de Kale (c.875); onder de grote landdieren (viervoeters) in 4 registers: eerst zitten een leeuw en luipaard tussen griffioen en eenhoorn, dan volgen de grazers (hoefdieren) met een hert naast het vee en een paard bij de exoten, onderaan staan een robuuste beer en olifant tegenover elkaar; in de rankenlijst: vogels, honden, hazen, katten en kleine dieren; Parijs Louvre; Steinen 1965, 285a; *Karolingerzeit* 1999/3, 646.
[322]Rhabanus Maurus, *De Universo*: Montecassino Ms 132, gedateerd 1032; p. 189: grote dieren; Muratova 1986, pl. XXXVa. De 11e-eeuwse bibliotheekcatalogus van het Beierse klooster Tegernsee vermeldt een geïllustreerd Plinius-handschrift, ws met afb. van planten, dieren etc.; Gamer 1969, 324.

'natuurlijke historie' is nog af te leiden uit de middeleeuwse tekstillustraties die zich over het algemeen beperken tot het natuurkundige aspect van de besproken dieren, hun uiterlijk en gedrag, en de moraal aan de lezer laten. Dit zien we ook op het Physiologusblad uit Rein, waar de dierafbeeldingen verklaard worden door Latijnse verzen in de omlijsting.
De Latijnse Physiologus werd als didactisch werk in de Middeleeuwen zeer geliefd, met name in de 12e en vroege 13e eeuw. De prozatekst vormde (met bijvoorbeeld dierfabels) de leesstof voor beginners, zodat de inhoud ervan tot de algemene basiskennis van de geletterden behoorde. Al vanaf de Karolingische periode zijn er meerdere versies in omloop, meestal beginnend met de leeuw gevolgd door een wisselend aantal vaak exotische dieren. De meest gangbare editie, met 37 hoofdstukken, vormde het uitgangspunt voor de omvangrijkere *Bestiaria* maar ook voor de korte *Dicta*-versie, waarop de Duitse vertalingen zijn gebaseerd.[323]

Het middeleeuwse Bestiarium
In de late 12e eeuw werd het oude Physiologus-bestand in Normandisch Engeland uitgebreid tot een omvangrijk geïllustreerd 'dierenboek' of *Bestiarium*, beginnend met de leeuw aan het hoofd van de wilde beesten (*bestiae*). De uitspraken van de *Physiologus* werden daartoe aangevuld met natuurhistorische kennis uit andere bronnen, het aantal behandelde dieren werd drastisch vermeerderd en de compilatie werd systematisch ingedeeld naar model van Isidorus' *Etymologiae*, waaraan ook veel van de extra informatie werd ontleend.
In deze uitgebreide 'Isidoriaanse' versie van het Bestiarium fungeert de naamgeving van de dieren door Adam als introductie. Zo worden de Engelse Bestiaria uit de luxe 'Aberdeen/Ashmole-groep' (c.1200-10) ingeleid door een Hexameroncyclus met een Majestas Domini en een voorstelling van Adam die de dieren hun namen geeft. Daarna begint het eigenlijke Dierenboek: *Incipit liber de naturis bestiarum*. Bij de schepping der vogels en vissen en die der landdieren zijn de betreffende dieren in omkaderde registers gegroepeerd en richten zich naar hun staande Schepper. Tot de geselecteerde landdieren behoren een leeuw, een paard (schimmel) en een hert, maar ook twee dieren die niet in het Bestiarium voorkomen: een haas en eekhoorn (naast een kat). De naamgeving van de dieren wordt op vergelijkbare wijze uitgebeeld, waarbij Adam als een geklede heer tegenover de dieren zetelt. Deze 'programmatische' afbeelding illustreert hier de inleidende tekst van Isidorus over de namen der dieren en de indeling van het dierenrijk. In de opstelling zijn dan ook de diverse dierklassen te herkennen: de machtige leeuw bij de wilde beesten (*bestiae*), een hert en hinde als wilde viervoeters (*quadrupedia*), paarden als lastdieren (*iumenta*), verder kuddedieren en tam vee (*pecus*), honden, katten, haas en eekhoorn. Soms wordt de diergroep boven nog aangevuld met vogels.[324]

De Physiologus in Oostenrijk
De verkorte tekstvariant van de Physiologus, vermoedelijk in de 10e eeuw in Romaans gebied ontstaan, werd abusievelijk aan de Griekse kerkvader Johannes Chrysostomos toegeschreven en staat daarom bekend als '*Dicta Chrysostomi*'. De Dicta-versie behandelt de dieren in 28 korte hoofdstukken, systematisch geordend in twee groepen: eerst de land- en waterdieren met de leeuw aan het hoofd, daarna de vogels onder aanvoering van de adelaar. De oudste tekstgetuigen, met bijbehorende illustraties, stammen uit Oostenrijkse kloosters: de 10-bladige 'Physiologus uit Göttweig' (tegen 1150), met wat later ingetekende expressieve dierfiguren, en een exemplaar uit St.Florian met grove diertekeningen, (tweede helft 12e eeuw).[325]

---

[323]Zie: Schmidtke 1968, 51-68; Henkel 1976; N. Henkel (en W. Seibt), 'Physiologus', in: LMA 6 (1993) 2117-20; zie ook 'Bestiarium' in: LMA 1 (1980) 2072 ff., sp. 2078-80: J.M. Plotzek, 'Illustrationen'.
[324]Adam en de dieren, bij Isidorus-tekst: *Omnibus animantibus ...*; *Etym.* XXI.II,1-8 en XII.VII,1-9 (zie boven). Aberdeen UL 24 (c.1200, bladen verloren), fol. 2rv: schepping, 5r: Adam en landdieren; *Romanesque* 1984, nr 86, vgl. nr 84. Oxford Bodl.Ashmole 1511 (c.1210), fol. 6rv, 9r: idem, plus 2 vogels; zie onder: 'duivenboom'. Muratova 1986; Yapp 1985.
[325]Dicta-versie: '*Dicta Joanne Chrysostomo de naturis bestiarum*', verkorte variant van B-versie (28 cap.): dieren en vogels, met weglating van planten en stenen; overgeleverd in meer dan 30 hss, waarvan 9 geïll.; Schmidtke 1968, 60 f.; Henkel 1976, 29-34. 'Phys. uit Göttweig' (vm. Cod.39); New York PM 832; 10 bl. van 28,6 x 20,3 cm; Göttweig 1983, nr 1087 (M. Pippal). 'Phys. uit St-Florian': verz.hs Wenen ÖNB Cvp 1010, fol. 65-73; Hermann 1926, 185-8, nr 106.

De overlevering van de Duitstalige bewerkingen van de Dicta-versie beperkt zich zelfs geheel tot het Oostenrijkse gebied. De bekendste bron vormt de Millstatt-Codex (c.1200-10) waar de berijmde Physiologus aansluit op de eveneens geïllustreerde Duitse Genesis.[326] De meerkleurige pentekeningen tonen de dieren in hun natuurlijke omgeving, meestal aangeduid door bomen. Ook op de omlijste Physiologus-tekeningen van Rein (met Latijnse verzen) zijn de dierscènes in een landschap met rotsen en bomen geplaatst.
Tot de acht Physiologusdieren van Rein behoort ook de als een fabelbeest ogende panter (*panthera*), die vergezeld wordt door een hele dierenverzameling. Volgens de Physiologus trekt dit zachtmoedige en fraai gevlekte dier namelijk alle beesten naar zich toe met zijn luide stem en welriekende adem, zoals Christus de mensheid tot zich roept met de zoetheid van zijn genade. Het gegeven dat de panter brult nadat hij na een slaap van drie dagen uit zijn hol is opgestaan wordt verbonden met de heilsverkondiging na de Opstanding.Bij het horen van zijn stem verzamelen alle wilde dieren zich van heinde en verre om hem vanwege zijn zeer zoete geur te volgen, behalve zijn vijand de draak (de duivel) die zich uit angst verbergt in zijn hol. Op de Millstatt-illustratie (afb. 61) zien we de panter staan tegenover de door zijn ademgeur bedwelmde diergroep, terwijl achter hem de draak siddert in een grot (fol. 85^{v}). De voorstelling in Rein toont een lopende panter gevolgd door een dierstoet (afb. 62), die een modelverzameling op zich vormt: viervoeters, waaronder een paard, hert en een rennende haas, aangevuld met vliegende vogels (fol. 3^{r}).[327]

Het flabellum van Kremsmünster: leeuw en adelaar
Een fraai voorbeeld van religieuze toepassing van de Physiologusstof biedt het vergulde *flabellum*-kruis van Kremsmünster (c.1160-80). De herkomst van dit liturgische object is omstreden, maar Salzburg is als mogelijkheid geopperd. De doorbroken velden tussen de vier gelijke kruisarmen zijn gevuld met voorstellingen in een kantwerk van ranken, boven de Verrijzenis en Hemelvaart van Christus en onder de *Physiologus*-thema's die daarmee in verband worden gebracht: de leeuw met zijn welpen en de zonnevlucht van de adelaar (afb. 60).[328] Volgens de traditie zouden de doodgeboren jongen van de leeuw na drie dagen door hun vader tot leven worden gewekt, een 'eigenschap' die als verwijzing naar de Opstanding werd geïnterpreteerd. De adelaar zou zich verjongen door omhoog te vliegen naar de zon (die zijn oude verenkleed verbrandt) en daarna onder te duiken in een bron om vernieuwd weer boven te komen, een verhaal dat behalve met de Hemelvaart ook met Pasen en de Doop werd geassocieerd. De dierfiguren verraden in hun natuurgetrouwe weergave en plastische modellering nog hun herkomst uit de antieke beeldtraditie. De adelaar is afgebeeld met een fraai verenkleed en in drie verschillende vlieghoudingen: in spreidvlucht naar de zon vliegend, in duikvlucht naar de bron en in pijlsnelle opwaartse vlucht na zijn verjongingskuur. Beide dierthema's zijn tevens lentemotieven, passend bij de 'renovatio' van de Paastijd. Bovendien vertegenwoordigen leeuw en adelaar als heersers over de dierenwereld het aardrijk en het luchtruim, de locaties van het heilsgebeuren van Pasen en Hemelvaart.
De Duitse Physiologus uit Millstatt laat varianten van deze scènes zien naast andere typerende gedragingen (afb. 61). Het Physiologusblad van het Modelboek uit Rein toont onder andere een leeuwenpaar met welpen en de adelaar in tweevoud: in spreidvlucht naar de zon en zich badend in de bron (afb. 62).[329] De dierfiguren keren daar in vergelijkbare vorm en houding terug op de modelbla-

[326]Duitse Dicta-versie: 'Middelhoogduitse Physiologus' (proza c.1120/30 en rijm c.1130/50); Duitse verz.hss met Genesis/Phys naar gemeensch bron: Wenen Cod.2721 (proza): van onbekende herkomst (Seckau? c.1175-1200), ill. voorzien, maar slechts 7 Genesis-ill. uitgevoerd; Millstatt-codex (Klagenfurt 6/19: verzen): fol. 84^{v}-101^{r}, met 32 Phys-ill.; Schmidtke 1968, 66-8; Krems 1964, nr 370, 372; Kracher 1967.
[327]Vgl. Klingender 1971, 388, fig. 219b: Engels Bestiarium, Cambridge UL Ii.4.26: de waaiervormige adem van de panter trekt een groep dieren aan, die dicht bijeen in een halve cirkel staan.
[328]Kremsmünster (Benedict.klooster OÖ), schatkamer: koperen flabellum-kruis, met niet bijbehorende voet (emailwerk); oorspr. gemmenkruis in ring (decoratie verloren) met doorbroken vergulde reliëfvelden, voorzien van randinscripties; diam. 28,5 cm.; Krems 1964, nr 129; *Babenberger* 1976, nr 1102; *Ornamenta Ecclesiae* 1985, nr C 48 (P. Springer): voet: ws Hildesheim eind 12^{e} eeuw, schijf: Salzburg of Engeland (?); Legner 1996, 83, pl. 350 (met inscr.).
[329]Millstatt-odex: fol. 85^{v}: leeuw en jongen (derde leeuw-afb.), 96^{v}: adelaar in drievoud: opstijgend naar zon, afdalend naar bron, snavel scherpend aan rots. Modelboek uit Rein, fol. 3^{rv}: 8 Physiologus-afbeeldingen met

den: een strijdbare leeuw (tegenover een griffioen) en een adelaar met gespreide vleugels tussen de vogels (fol. 8^{v} en 10^{r}).

Het ornaat van Göß: geborduurde beesten en een 'duivenboom'

Een heel 'bestiarium' van dergelijke adelaars en leeuwen siert het geborduurde ornaat uit het vrouwenstift Göß (eveneens in Stiermarken), samen met andere Physiologusdieren als de panter, eenhoorn, olifant en hert. De gekozen diersymbolen zijn in relatie te brengen tot Maria en Christus en vormen onderdeel van het rijke Mariologische programma van het altaarkleed en de liturgische gewaden, die abdis Chunegundis (1239-69) met haar nonnen voor de kloosterkerk vervaardigde. De ondertekeningen van de figuratieve scènes volgen in stijl en motieven de Salzburgse boekschilderkunst van c.1190. De dierfiguren hebben hun verhalende karakter verloren en vertonen zich in een heraldische houding, zoals zij in deze periode in toenemende mate verschijnen als 'wapendier' op zegels en schilden: een machtige adelaar met gespreide vleugels, een opspringende en klauwende leeuw met geheven staart, een strijdolifant met kasteel op de rug, een springend en omkijkend hert met een imposant gewei.[330]

Tot het ornaat van Göß behoort ook een altaarkleed, een Antependium, dat als Maria-attribuut een 'boom-met-duiven' uit de Physiologus laat zien. Deze boom *Peridexion* groeit in India en trekt de duiven aan met zoete vruchten terwijl de slang hem vreest en zijn schaduw ontvlucht. De weldadige -boom voedt en beschermt de duiven (gelovigen), die binnen zijn schaduw veilig zijn voor hun vijand. Aan symbolische bomen uit de Bijbel kende men vergelijkbare onheilwerende eigenschappen toe: de rijzige ceder verdrijft door zijn edele geur de slangen en de geur van bloeiende wijnranken jaagt het ongedierte op de vlucht: padden, slangen en alle giftige dieren.[331]

Ook het Buraanse bos is vrij van alle 'ongedierte' als slangen en reptielen en zijn diverse boomtypen vormen een veilige verblijfplaats voor de dierlijke bewoners. Onder bieden een 'rijzige ceder' en 'bloeiende wijnranken' beschutting aan de vogels in de kruinen en de zoogdieren op de grond, boven beschermen een centrale 'vogelboom' en twee andere symmetrische bomen allerlei soorten vogels, die van hun vruchten eten. De boodschap van dit ideaalbeeld is echter niet religieus maar wereldlijk, niet symbolisch maar concreet: de weldadige werking van de lentenatuur.

De Indische 'vogelboom'

De Karolingische 'Physiologus Bernensis' geeft de boom *Peredexion* nog naar laat-antiek model weer: illusionistisch geschilderd in bruin en groen, met twee duiven schuilend tussen de bladertakken en links een grote slang.[332] In de Engelse Bestiaria uit de vroege 13^{e} eeuw is de illustratie van de fabelboom uit India, nu *Perindeus* of *Perindens* genoemd, getransformeerd tot een symmetrische compositie: een rankencandelaber met 6 à 8 vruchten-pikkende duiven, die nu door twee draken worden bedreigd (afb. 63).[333]

---

typologische tituli-verzen (ook als latere randglossen bij 'Göttweig-Physiologus'): diergedrag en christelijke duiding: opwekking van leeuwenjong (Opstanding), adelaar en bron (Doop); Unterkircher 1979, 24-32: 26.

[330]Ornaat uit Benedictinessenstift Göß (bij Leoben), vermaakt in baroktijd; Casula, Cappa, Dalmatica, Tunicella, Antependium: Wenen, Öst.Mus.f.angew.Kunst, Stola in Schnütgen-Mus. Keulen, verdere onderdelen in V&A Londen; Krems 1964, nr 178, pl. 15: Pluviale (Cappa); *Babenberger* 1976, nr 1108, afb. 32: detail met dedicatie-inscriptie: abdis (en 2 nonnen) knielend voor kerkpatrones Maria; *Staufer* 1977, nr 799, afb. 592: Dalmatiek: met Annunciatie.

[331]De boom Peridexion en de duiven: *Physiologus Latinus* versio B, cap. 31. *De columbis et serpente*, over de duiven en de slang, 32. over de boom Peridexion; ed. F.J. Carmody, Paris 1939, 93. Zie Schmidtke 1968, 53, Katalog: bij duif: Taube (*columba*): 425, nr XIX; vgl. wijnranken, ceder: bij slang: Schlange (*serpens, anguis*): 398 f., nr IV, V).

[332]Physiologus Bernensis (C-versie: 25 cap.): ws Reims (abdij Hautvillers), tweede kwart 9^{e} eeuw, met 35 dekverf-ill. naar laat-antiek model (5^{e}-eeuw); verz.hs Bern lat.318, fol. 7-22: 17^{v}; 25,5 x 18 cm. Facsimile: Homburger/Steiger 1964; Utrecht 1996, nr 9; vgl. ibid. p. 113, fig. 15: Evangeliarium van St-Remi (New York PM 728; Reims, tweede helft 9^{e} eeuw), canontafels met dierthema's: draak loert op vogel in boom (fol. 6^{r}).

[333]Bestiaria: groep verwante luxe-edities: NO-Engeland (Lincoln?). Aberdeen UL 24 (c.1200); 103 bl. van 30 x 20,5 cm: 96 ill. (deels uitgesneden); fol. 65^{r}: *De arbore que dicitur perindens*; zie website: www.abdn.ac.-uk/bestiary. Zusterhs: Oxford Bodl. Ashmole 1511 (c.1210); 105 bl. van 27,6 x 18,3 cm: 129 ill.; fol. 77^{v}: 'Perindens'; Mazal 1988, 46. Zie: Muratova 1986.

Het prototype van deze weldadige boom stamt uit de Oriënt, waar symmetrische 'levensbomen' met vrucht-etende vogels vanouds als symbool van voorspoed en vruchtbaarheid werden gebruikt. De gestileerde vormgeving van de candelaberboom met vogelparen gaat terug op 'Perzische bomen' uit de Sassanidische kunst, die al vroeg als siermotief in de Europese boekdecoratie werden opgenomen.[334] Zo flankeren Perzische palmetcandelabers met vogels de boog van een der canontafels in het Evangeliarium van Lorsch, uit de hofschool van Karel de Grote (c.810).[335] Vogels vormen ook de meest 'natuurlijke' bewoners van de romaanse rankeninitialen. In de initiaaldecoratie van het Salzburgse Antiphonarium van St-Peter (c.1160) treffen we zowel palmetranken als candelabers met vogelparen aan. De O op pagina 91 is vormgegeven als een medaillon rond een candelaberboom met pikkende vogels, een combinatie die we ook elders in het romaanse ornament aantreffen, bijvoorbeeld op wereldse speelstenen.[336] Op pagina 382 staat een kleine I in de vorm van een 'vogelboompje' boven een grotere C met palmetranken, waarin twee duiven belaagd worden door een (verstrikte?) draak. In de grote D-initiaal aan het begin van het Collectarium (met koorgebeden) op pagina 23 wordt een van de twee duivenparen beloerd door een tweetal draken, terwijl onder en boven een leeuw een meer wakende positie lijkt in te nemen. Mogelijk vormt deze combinatie van dierfiguren in de context van een liturgisch koorboek een verwijzing naar hun symbolische rolverdeling in de Physiologus: de gelovigen, het kwaad en de Verlosser. Een eenduidig religieuze toepassing van het vogelboom-vignet als christelijke 'levensboom' is te vinden op de tot de Salzburgse kunstkring behorende wandschilderingen in de kloosterkerk van Frauenchiemsee (c.1160/1170). Het motief maakt hier deel uit van het theologische programma van de koorbogen: Christus' belofte van eeuwig leven aan de mensheid wordt gesymboliseerd door de levensbron (*fons vitae*), een vaas waaruit reigers drinken, en de levensboom (*arbor vitae*), een bloesemboompje met witte duiven.[337]
De 'vogelboom' van de Carmina Burana miniatuur is een tijdgenoot van de Engelse Bestiariumbomen en gaat, onafhankelijk daarvan, terug op dezelfde traditie van ornamentale boomvormen. De Buraanse boom heeft de vorm van een bladcandelaber en biedt plaats aan zes vogels die rusten en van zijn bladeren en bessen eten. De strenge symmetrie van de compositie is doorbroken door een lossere vormgeving, een gebogen stam en asymmetrische top, en door speelse elementen in de plaatsing van de vogels, zoals het verschil in houding van het bovenste vogelpaar. De bovenste vier vogels zouden duiven kunnen zijn, maar daaronder eten twee langhalzige vogels van de vruchten. Terwijl de duiven op de geïsoleerde Peridexion-boom belaagd worden door slangen of draken, bevinden zij zich hier in een waar vogelparadijs, omgeven door planten en onbekommerde soortgenoten. Zelfs de langsscherende adelaar is niet belust op prooi, maar verheft zich naar de lentezon. Deze wereldlijke 'levensboom' met vogels is hier een teken van de herwonnen vitaliteit van de aardse natuur in de Lente.

De weldadige lentenatuur
In de Lenteminiatuur wordt ons een weldadig landschap getoond, met groene en vruchtbare bomen die voedsel en beschutting bieden aan de vogels en dieren. In dit woud dreigt geen gevaar: er wordt niet gejaagd door roofdieren of mensen, er leeft geen ongedierte, er liggen geen boze draken of slangen op de loer. De dieren leven vreedzaam samen in het woud en staan elkaar niet naar het leven. De leeuw leidt de dierenparade als een nobele vorst en jaagt niet op het wild. De adelaar verheft zich ten hemel als beschermer van de vogelschaar.
De dieren zijn even vreedzaam als bij de schepping, maar ze gedragen zich niet vredig zoals de dieren van het paradijs. Er heerst geen paradijselijke kalmte in dit landschap, eerder opwinding en de

[334]Vgl. Sassanidische stuccopanelen met 'vogelbomen': candelabers (ranken en palmetbladeren) met bloemkelken, rozetten en zaadrijke granaatappels, vogelparen van verschillende soort; Ringbom 1958, 215, afb. 110 (New York MMA/ Berlijn SM).
[335]Boekarest NB: Alba Iulia, Batth.R.II 1; *Karolingerzeit* 1999/2: nr X.21a; zie boven: boomvormen.
[336]Speelstenen van ivoor (Liberec, Tsjechië): Kluge-Pinsker 1991, 79, afb. 43, Katalog nr 93 f., Keulen, 1120-40; Goldschmidt 3, 1923, afb. 241, 243; zie onder: schaak en triktrak.
[337]Kloosterkerk van Frauenwörth, op het 'Fraueninsel' in de Chiemsee, Zuid-Beieren; dagkanten van koorbogen; thema: de woorden van Jezus tot Martha en Maria: 'Ik ben de verrijzenis en het leven' (Joh. 11,25); noordboog: afwisselend engelen en reigerpaar; zuidboog: duivenpaar in reeks vierpassen. Reitzenstein 1932, 218, afb. 7 en 8; cf. Demus 1968, 189 f.

uitgelaten sfeer die bij het losbarsten van de Lente hoort. Zelfs van de liggende hinde en haas gaat geen rust uit maar eerder gespannen afwachting en alertheid. Vooral de staande viervoeters bruisen van energie en levenskracht, die zich uit in hun springende voortbeweging. De leeuw verheft zich, het hert maakt een luchtsprong en ook het steigerende paard gedraagt zich ongebreideld. De dieren jagen niet op elkaar, maar lijken voortgejaagd door een grotere kracht, die hen beweegt. Met hun 'lentedans' belichamen de dieren de hernieuwde vitaliteit van de levende natuur. De natuurkracht die de planten en dieren activeert wordt gesymboliseerd door de in het groen verscholen 'bladkop', die daarmee tevens de lente aankondigt.

Het Buraanse 'bestiarium'

Het is goed denkbaar dat de *Carmina Burana*-schilder zich voor zijn dierweergave mede heeft laten inspireren door dierenboeken als de Physiologus, waarvan in het Alpengebied meerdere tekstversies (in het Latijn en Duits) en beeldcycli in omloop waren. De verdeling van de dieren over de dubbelminiatuur van de Lente sluit aan bij de indeling van het dierenrijk in twee hoofdgroepen, landdieren en vogels. De vlakke bodemlijn onderaan is gereserveerd voor de viervoeters, onder aanvoering van de leeuw, de ruimte daarboven is het domein van de vogels, onder leiding van de adelaar. Zo vormt het bovenste beeldvlak een 'Aviarium' van vogeltypen in hun natuurlijke habitat en het onderste een 'Bestiarium' van wilde dieren in een boslandschap (aangevuld met vogels). Ook de in het Oostenrijkse gebied gangbare 'Dicta-versie' van de Physiologus hanteert dezelfde tweedeling met leeuw en adelaar aan het hoofd van de beide ondergroepen. Motieven uit de Physiologus zijn in deze regio ook in de religieuze kunst te vinden, zoals het flabellum van Kremsmünster en het ornaat van Göß laten zien. De overdracht naar andere media verliep mogelijk via modeltekeningen met diermotieven als die uit Rein. Het modelboek van Rein bevat immers naast een aantal Physiologust-hema's (waaronder leeuw en adelaar) ook een uitgebreide verzameling diertekeningen, ingedeeld naar landdieren en vogels. In de Codex Buranus zelf komt deze tweedeling tot uiting in de twee leerdichten met dierennamen (CB 133 en 134). Het eerste, getiteld '*Nomina avium*', geeft een overzicht van de vogels van de lucht (*volucres celi*), vooraan de roofvogels, met de adelaar in regel 5: *Hiis assunt aquile.* Het tweede, '*De nominibus ferarum*', somt de namen der wilde dieren op, met als eerste de leeuw omdat hij de koning (*basileus*) van alle dieren is en eindigend met het eekhoorntje (*spiriolum*). De Buranus-meester moet in ieder geval uit een bredere dierenvoorraad geput hebben dan de Physiologusgroep (waarin paard en haas niet voorkomen), terwijl de religieuze dimensie in dit wereldlijke landschap uiteraard buiten beschouwing blijft. De selectie van de landdieren lijkt eerder aan te sluiten bij de zoölogische classificatie van Isidorus, die we ook vaak terugzien bij de weergave van bijbelse diergroepen: bij de schepping, de naamgeving door Adam, de ark van Noach, de boom van Nebukadnezar. De Lenteminiatuur toont representatieve vertegenwoordigers van elke onderklasse der zoogdieren (behalve het tamme vee): de leeuw voor de wilde beesten, het paard voor de last- en rijdieren, hert en hinde voor de vrije viervoeters, de haas voor de kleine (knaag)dieren. De dierenverzameling in het Buraanse bos vormt echter geen samenhangend gezelschap dat als geheel de leeuw volgt of zich rond het centrale hert schaart. De diergroep valt uiteen in meerdere groepjes die zich door elkaar bewegen, zoals ook de vogels alleen of in paren geheel opgaan in hun eigen bezigheden. De machtige leeuw en het edele paard lijken verwikkeld in een speelse krachtmeting, hert en hinde vormen een paar en de haas houdt zich afzijdig van de rest.

De status der dieren

Bij de scheppingsvoorstellingen zagen we al dat de Buraanse viervoeters tot de 'uitverkoren dieren' behoren en dus waarschijnlijk tot de favoriete dieren van kunstenaars en opdrachtgevers in deze perio-de. De reden van hun populariteit is mogelijk te verklaren uit hun functie in de 'leefwereld' van de kunstbepalende elite van adel en landsheren, de kring waartoe ook de hoge clerus behoorde. In het Buraanse bos scharrelt geen kuddevee rond dat met boeren of herders geassocieerd kan worden, maar begeven zich enkel 'dieren van stand': de nobele leeuw, het edele paard en het jachtwild van de adel. Een vergelijkbare voorkeur valt te bespeuren in de dierselectie en illustratie van de luxe Engelse Bestiaria, die voor hooggeplaatste Anglo-Normandische opdrachtgevers werden vervaardigd. Uit de aan het Physiologus-bestand toegevoegde diersoorten blijkt hun bijzondere interesse in met name paard en hond, als trouwe metgezel van de mens bij de jacht en strijd. De inleidende afbeeldingen van de schepping en naamgeving van de dieren tonen naast leeuw, hond, paard en kuddevee ook het groot

en klein jachtwild: het edelhert (met hinde) en de haas, ondanks het ontbreken van de laatste in het beestenboek zelf.
Mogelijk hebben ook in de Carmina Burana representatieve overwegingen een rol gespeeld bij de selectie van de 'dieren van de Lente'. Het is in ieder geval opmerkelijk dat de 'lyrische vogels' van het lentewoud zijn aangevuld met 'feodale' dieren. Het meest prestigieuze dier van de lentevoorstelling is de arend die in zijn hoge vlucht het hele aardrijk overziet. De imperiale 'rijks'adelaar was vanaf keizer Augustus embleem van keizerschap en wereldheerschappij. De exotische leeuw en het witte paard lijken hier eerder als prominente vertegenwoordigers van het dierenrijk aanwezig dan als 'natuurlijke' woudbewoners. Zowel de koning der dieren als de stralende schimmel hebben symbolische connotaties met macht en gezag. De status van de leeuw als symbool van vorstelijke macht en majesteit gaat terug op de oude Oriënt. In de ridderlijke heraldiek, die in de 12e eeuw opkomt, is de strijdbare leeuw naast de adelaar het meest voorkomende 'wapendier'.[338] Als prachtvol rijdier van machthebbers gold het witte paard van oudsher als teken van gezag en heerschappij.
De overige drie dieren (haas, hert en hinde) behoren tot het inheemse wild van bos en veld, maar kunnen als zodanig tevens verwijzen naar het adellijke privilege van de jacht en daarmee als standsteken en statussymbool fungeren. Dat dit drietal model kan staan voor 'het jachtwild' blijkt bijvoorbeeld uit de illustraties in de *Sachsenspiegel*, waar de tekst de betreffende dieren niet nader specificeert. Het oudste geïllustreerde exemplaar van dit rond 1235 opgetekende Duitstalige rechtsboek dateert uit het begin van de 14e eeuw. Het recht om op dieren te jagen gaat volgens de tekst terug op God, die de mens vrije jacht en visvangst verleende: 'Toen God de mens schiep, gaf hij hem heerschappij over *vische, vogele, alle wilde tire*'. Op de bijbehorende afbeelding zien we hoe de Schepper aan Adam, die zijn naaktheid al bedekt, de macht over het dierenrijk overdraagt. De diergroepen komen overeen met die van de scheppingsdagen: boven twee opvliegende vogels, onder twee grote vissen en voor Adam als 'wilde dieren' een haas en een hertenpaar. Op de volgende afbeelding wordt de plaats van God ingenomen door een tronende koning, die op drie groene bomen wijst waartussen dezelfde drie 'wilde dieren' staan opgesteld. De drie bomen staan voor de drie *ban vorste* van Saksen, exclusieve jachtdomeinen van de koning waar het jagen voor anderen verboden is.[339]

[338]Vgl. een *Spruch* van Walther von der Vogelweide (L 12,18), waarin de dichter *Hêr keiser* aanspoort de vrede in het rijk te herstellen, met een beroep op zijn beide 'wapendieren' (ws gericht tot Otto IV in 1212): *des arn tugent, des lewen kraft: die sint des hêrren zeichen an dem schilte*; arendsdeugd en leeuwenkracht: dat zijn de heerserstekenen op het schild. Kasten/Kuhn 1995, nr 202 III,7. Zie ook de gevechtsscènes in de Veldeke-codex, met leeuw of adelaar op de schilden van de aanvoerders (nog niet consequent doorgevoerd); Boeckler 1939, pl. 41.

[339]Land- en leenrecht, door Eike von Repgow opgetekend voor zijn leenheer graaf Hoyer von Falkenstein; vier 14e-eeuwse beeldcodices (terug op 13e-eeuws hs uit regio Halberstadt/Magdeburg). Landrecht II 61,1-3, met illustraties naast de tekst: Heidelberg UB Cpg 164 (Thüringen c.1304), fol. 10r (vgl. Oldenburg-hs, fol. 60r; Wolfenbüttel-hs, fol. 40r). Vgl. de verordening op de verso-zijde (II 62,3), geïllustreerd met hetzelfde drietal dieren in een omheining: 'Wie buiten het 'banvorst' wilde dieren wil houden, die moet ze binnen zijn omheinde grondgebied houden.' Koschorreck 1976, 48 f., 122-5; vgl. de Facsimile-edities met commentaren. Zie onder: dobbelspel.

HOOFDSTUK VIER-3-2
DE DIEREN VAN DE LENTE

De dubbel-miniatuur van het lentelandschap vormt boven het luchtige domein van de vogels en onder het vlakke terrein van de viervoetige landdieren. Deze ordening der dieren geeft de bovenste beeldhelft het aanzien van een Aviarium, een vogelverzameling onder leiding van de adelaar, en de onderste het karakter van een Bestiarium onder aanvoering van de leeuw, aangevuld met vogels in de boomtoppen.

Adelaar en leeuw: lentelucht en zomerzon
De leeuw (*leo*) wordt beschouwd als de koning der landdieren en de adelaar of arend (*aquila*) als heerser over de vogels. Het lijkt ook in deze hoedanigheid dat zij in de twee zones van de Burana-miniatuur optreden. De adelaar is de enige roofvogel en de leeuw is het enige roofdier op de lentevoorstelling, maar zij presenteren zich eerder als aanvoerder en behoeder van de overige dieren dan als een bedreiging. De leeuw verheft zich en leidt, in opstaande houding en omkijkend, de stoet van de landdieren onderaan. Bovenaan in het midden vliegt de adelaar omhoog en kiest het luchtruim. Met zijn breed uitgespreide vleugels beheerst en beschermt hij de andere vogels, maar ook de viervoeters beneden. Volgens de middeleeuwse Bestiaria overtreft deze sterkste en edelste der gevleugelden alle andere dieren door zijn scherpe blik en hoge vlucht. Op de lenteminiatuur onderscheidt deze machtige roofvogel zich door zijn zwarte arendsoog, haaksnavel en vlieghouding, waarbij hij behalve zijn vleugels ook zijn poten en staartveren uitspreidt. Deze gespreide houding is kenmerkend voor de vlucht van de adelaar, zoals uit talrijke afbeeldingen blijkt.
In lentelied CB 58 begroeten de vogels met zang en dans de heldere hemel, onder de naam van de hemelgod Jupiter (*Iovem salutantium*), terwijl Phebus, de zon, de schepping weer laat stralen. Onder de bonte vogelschaar die de komst van de Lente viert met een 'gevederde dans' komt als deelnemer ook de 'goedgunstige arend' voor (*aquila munificus*), een epiteton dat goed aansluit bij zijn rol in de lenteminiatuur en zijn associatie met de oppergod Jupiter (Zeus-adelaar).[340] Hoog in de heldere lucht zwevend voert hij de lentedans der gevleugelden aan en spreidt zijn vleugels behoedzaam over hen uit. De koning der vogels, die hoger vliegt dan alle andere en als enige recht in de zon kan kijken, begroet met opwaartse blik de lentezon. Volgens de Physiologus verjongt de arend zich door zijn versleten verenkleed aan de zon te ontbranden, zich vervolgens onder te dompelen in water om als herboren weer op te duiken.[341] Zijn zonnevlucht symboliseert zo de wedergeboorte van de natuur en de vernieuwing van het leven in de Lente. In het Aviarium van de bovenste beeldhelft verwijst de omhoogvliegende adelaar zowel naar Jupiters hemelse domein als naar de transformerende kracht van de zon.
Evenals de arend wordt de leeuw zowel met heerschappij als met de zon geassocieerd. Ook van de leeuw wordt verteld dat hij in de zon kan kijken zonder met zijn ogen te knipperen. Mede vanwege zijn goudbruine kleur en zijn vlammende manenkrans staat de leeuw symbool voor de stralende zon en het sterrenbeeld Leo markeert als zodiac-teken de heetste tijd van de zomer (juli/augustus).[342] Beide dieren spelen ook een rol in de symbolische vierdeling der elementen en seizoenen. Als aankondiger van de zomerhitte geldt de leeuw als zonnesymbool, vuurteken en belichaming van de zomer, terwijl de hemelse adelaar het element lucht en de lente vertegenwoordigt. Deze relaties worden in beeld gebracht op allegorische voorstellingen, waarbij de vier elementen als personificaties op symbolische dieren rijden.[343] De achterzijde van het grote reliekenkruis van de Zwitserse abdij Engelberg (c.1200) bevat een fraai voorbeeld in zilverbeslag. Onderaan rijdt de zogende moeder Aarde op een stier, bovenaan Vuur als jongeling op een leeuw, links Water als jonge vrouw op een vis en rechts Lucht als jonge man op een adelaar, die met gespreide vleugels op de regenboog staat.[344] Dat de keuze van de

[340]Vgl. het vogelgedicht CC 23 uit de Cambridge-verzameling, str. 4: *Ad astra volans aquila*; sterwaarts (ten hemel) vliegt de adelaar; Ziolkowski 1994.
[341]Zie boven: Physiologus.
[342]Schmidtke 1968, 60 f., Katalog: Adler (*aquila*) 231-7: I, III; Löwe (*leo*) 331-47: I, III.
[343]Zie: RDK IV (1958) 1256-88: 'Elemente' (G. Frey, E.J. Beer): Engelberg, Prüfening, Aldersbach.
[344]H.Kruis van Engelberg (diocese Konstanz); notehout met zilverbeslag, voorzijde verguld; 92 x 60 cm, eindpanelen met evangelisten (voor) en elementen (achter): c.13 cm; mog. Lausanne, inscr. noemt abt Heinricus

rijdieren kan variëren blijkt uit de tekening van de elementen in een astronomisch verzamelhandschrift uit Prüfening bij Regensburg (c.1210-20): boven zit *Aer* met een blaasbalg op een arend en *Ignis* met een fakkel op een leeuw, onder *Terra* op een centaur (die ze de borst reikt) en *Aqua* met een waterkruik op een griffioen.[345] In eenzelfde verdeling zijn de elementen rond 1300 nog te zien in het natuurwetenschappelijke handschrift uit Aldersbach, waar op de geïllustreerde Physiologustekst twee voorstellingen aansluiten van de micro- en macrokosmos.[346] De tekening van de microkosmos toont de mens in relatie tot de planeten en de elementen, die hier verbonden zijn met de seizoenen (halffiguren in medaillons). Boven de bloemendrager van de Lente (*Ver*) zien we Aer met een wolk op de adelaar, boven de Zomer (*Estas*) Ignis met een vuurschaal op de leeuw. De onderste twee combinaties lijken echter verwisseld: Terra op een centaur is verbonden met *Hiems* en Aqua op een vis met *Autumnus*. Uit een vierdelig cirkelschema in het verzamelhandschrift uit Rein, waar het 'modelboek' deel van uitmaakt (c.1208-13), kunnen we de correcte verbindingen aflezen: de vochtige lucht hoort bij de Lente, het hete vuur bij de Zomer, de droge aarde bij de Herfst en het koude water bij de Winter.[347]

Een Aviarium van de lente

De miniatuur wordt gedomineerd door bomen en vogels en deze combinatie is op zich al voldoende om de lentestemming in de natuur op te roepen, zo blijkt uit het in de liederen steeds weer herhaalde topos van 'vogelzang in het ontluikende woud', als laatste in de Duitse strofe CB 161a (*Div werlt frouet sih*) naast de miniatuur, waarmee de lentesectie eindigt. Een opvallend kenmerk van het Buraanse lentebos is dan ook het grote aantal, de diversiteit en de levendigheid van de vogels, die in gevarieerde combinaties, houdingen en bewegingen zijn weergegeven. De vogels van divers pluimage vliegen en fladderen, hippen en lopen, zitten en pikken, poetsen zich en doffen zich op, daarbij (zo mogen we aannemen) kwetterend en kwinkelerend dat het een lieve lust is. De overdaad aan bewegende en zingende vogels geeft de opgewekte sfeer in de natuur weer, die in de liederen wordt bezongen. Het grote aantal van de gevleugelden heeft een parallel in de geleerde vogelcatalogi die in sommige lenteliederen zijn gevoegd, zoals CB 58, met de zang en dans van 17 vogels, CB 145 met 11 soorten vogelzang, CB 132 met een opsomming van 32 zingende vogels (*cantant volucres*), gevolgd door de Versus CB 133 met een lange lijst van 72 vogelnamen (*Nomina avium*).
In deze vogelcatalogi worden specifieke vogelsoorten opgesomd, terwijl de afbeelding zich beperkt tot meer algemene vogeltypen maar deze wel in diverse houdingen en gedragingen laat zien. De vogels zijn verschillend van kleur, veelal ook meerkleurig, en onderscheiden zich verder in duifachtige typen,

---

(1197-1223); Aarde zoogt stier en slang, in berglandschap met bomen en planten; Grimme 1968, 59-69, pl. II, XVI, XX-XXIV.

[345]Wenen ÖNB 12600: chronologisch-astronomisch verzamelhs uit Prüfening, mid 12^{e} eeuw, met beeldkatern uit eerste kwart 13^{e} eeuw (fol. 22-31); 137 bl. van 30 x 21 cm; reeks sterrenbeelden (dekverf), fol. 24^{r}: Leo springend; fol. 30^{r}: elementen (pentek.); Regensburg 1987, nr 46, pl. 35, 121; cf. Mazal 1978, afb. 57, 74.

[346]München BSB Clm 2655: uit Aldersbach; 120 bl. van 33,5 x 23,5 cm; natuurwetensch. verzamelhs: fol. 1-94: Thomas van Cantimpré (†1271), *De natura rerum*, 95-104^{r}: geïll. Physiologus (Dicta-versie) met tronende abt Hugo (1295-1308) op slotblz, 104^{v}-105^{r}: micro- en macrokosmos (gewassen pentek.), 106-20: Willem van Conches, *Philosophia mundi* (onvoll., met schemata); Hernad 2000, nr 118, afb. 240: microkosmos, met verklarende inscr. naar het *Elucidarium* van Honorius Aug.; naar romaans model: vgl. beeldkatern van het 'Glossarium Salomonis' uit Prüfening (1165), Clm 13002, fol. 7^{v}, en kopie uit Scheyern (1241), Clm 17403, fol. 2^{r}, met in hoeken schematische weergave der elementen: boven vlammend vuur en stralende lucht, onder golvend water en Terra als aardschol met planten; Klemm 1980, nr 87, afb. 161; Klemm 1998, nr 14; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 105 f., afb. p. 40; afb. uit beide hss: *Wittelsbach* 1980 I/2: nr 160 f.

[347]Wenen ÖNB 507: verzamelhs uit Rein; 149 bl. van c.24 x 15 cm; fol. 1-13: beeldkatern met 'modelboek'; compendium van schoolkennis: 14-39: Honorius Aug. (†1135), *De imagine mundi*, 40-4: leerdichten over o.a. zodiac, maanden (Salzburgse verzen), jaargetijden, winden, weekdagen, vogelstemmen, fabelwezens, 45-80: Willem van Conches (†1154), *Philosophia mundi* (met schemata), fol. 61^{r}: cirkelschema: 4 elementen met bijbehorende jaargetijden, temperamenten en leeftijden; Unterkircher 1979, afb. 5; verder: fol. 81-109: historische lijsten e.d., 110-47: Hugo van St-Victor (†1141), *Didascalus*. Vgl. roosvenster van Lausanne (c.1235): vierdeling van het Jaar: maanden/seizoen en zodiactekens/elementen; Beer 1956, 28: reconstructie; zie ook Beer 1952.

robuuste kraaiachtige vogels met een forse snavel, kleine zangvogeltjes, hoenderachtige grondvogels en sierlijke vogels met lange halzen en staarten. De levendige Buraanse vogels lijken dan ook eerder ontleend aan een modelboek met vogeltypen in alle mogelijke houdingen dan aan een Aviarium of 'Vogelboek' met natuurgetrouwe afbeeldingen van de specifieke soorten, waar de geleerde opsommingen naar verwijzen.[348]

De 'modelvogels' van Rein

Het 'modelboek' uit Rein vormt met meer inhoudelijke pentekeningen het openingskatern van een wetenschappelijk verzamelhandschrift, waarin tussen twee geleerde tractaten ook een bonte reeks Latijnse leerdichten is opgenomen (fol. 40-44), waaronder een opsomming van de zangstemmen der vogels.Het beeldkatern (fol. 1-13) bevat vogelvoorstellingen van uiteenlopende aard. Het Physiologus-blad (fol. 3) toont behalve de scènes van adelaar en phoenix ook vliegende vogels in het gevolg van de panter (afb. 62). De standsafbeeldingen laten onder andere een vogelaar aan het werk zien, die in het dichte struikgewas zangvogeltjes vangt aan een lijmstok (afb. 92; fol. 2^{v}). De reeks dierafbeeldingen eindigt met een blad vol vogels (fol. 10): 24 verspreid over de voorzijde en nog 6 op de achterzijde (afb. 64). Het blad geeft specifieke soorten gevleugelden weer in kenmerkende poses, waaronder een pauw, gans, adelaar, haan en hen, uil en vleermuis.[349] Het accent valt echter op vogels zonder bijzondere soortkenmerken maar wel in gecompliceerde gedraaide houdingen. Dit beweeglijke vogeltype leent zich bij uitstek voor 'bewoning' van het al even flexibele rankwerk van de romaanse initiaaldecoratie, zoals blijkt uit het modelalfabet (fol. 4-6), waar dergelijke vogels zich alleen of in paren tussen de rankenspiralen voegen.[350] Terwijl de 'rankenvogels' zich vaak richten op het pikken aan bessen en blaadjes, zijn de meeste van deze 'modelvogels' zich echter driftig aan het poetsen, veelal met gebogen hals en omgewende kop hun staart of vleugelveren gladstrijkend. Daarmee sluiten zij zich aan bij het voorjaarsritueel van de Buraanse vogelgroep.

Vogels als lentebode en liefdessymbool

Zoals de liedteksten al aangeven gelden vogels in het algemeen als boden van de lente en de liefde, dankzij hun alom zichtbare en hoorbare voorjaarsactiviteiten. Trekvogels kondigen met hun terugkeer de Lente aan, zangvogels verwelkomen de zon met jubeltonen, alle vogels verleiden elkaar met zang en balts, gaan paren en nestelen, leggen eieren en krijgen jongen, waarmee hun hele levenscyclus lijkt samengebald in het lenteseizoen. Het vruchtbare vogelleven van de lentetijd staat in de liederen model voor het liefdesproces bij de mens, van levenslust en verlangen tot verleiding en nesteldrang.

De vogels in de Lentemaanden

Op de maandafbeeldingen naar antiek model spelen vogels een hoofdrol bij de komst van de Lente. Zo domineren in de vroegste middeleeuwse cyclus, op het kalenderblad uit Salzburg (c.818), de vogels het vroege voorjaar. De personificatie van de lentemaand Maart, met een zwaluw (en een slang) in de hand, wordt voorafgegaan door Februari die een gans en twee eenden draagt, en gevolgd door April die op een vogelnest in een bloesemboom wijst (afb. 65).

---

[348]Latijnse 'vogelboeken': Plinius, *Naturalis historia*, boek 10: begint met struisvogel, ook fabelvogels als phoenix en griffioen; Isidorus van Sevilla, *Etymologiae*, boek XII 7: 81 secties; Rhabanus Maurus, *De Universo* 8,6; *Physiologus*: oorspr. 14 vogels (in Dicta-versie 9), in Bestiaria sterk uitgebreid; Hugo van Fouilloy (†1174), *Aviarium* of *Liber Avium*, tractaat over allegorische betekenis van vogels: 58 cap., waarvan 11 over de duif, als 'vogelboek' opgenomen in Engelse Bestiaria. Zie: LMA VIII (1997) 1809: 'Vögel' (Ch. Hünemörder).

[349]Rein-hs: inhoud, zie boven: elementen; Unterkircher 1979, 46. Zie ook: Scheller 1995, nr 10, fig. 52; vgl. nr 5: de modelbladen uit Einsiedeln (1100-50), Stiftsbibl.112, p. 2-5: p. 3 met meander, palmetbloemen en drie vogels, in gewassen pentekening: een (zang)vogeltje, een statige kraanvogel en een parkiet (met vruchtje in de poot); fig. 29, pl. III.

[350]Vgl. de Salzburgse 'rankenvogels' in het Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65): de fors uitgevallen vogels zijn vaak in paren weergegeven, pikkend of alert omkijkend; ze zijn meestal van een gedrongen duifachtig type met een korte nek, maar soms wat slanker met een lange staart of een gebogen hals; zie boven. Vgl. Scheller 1995, nr 7: Toscaans modelalfabet (c.1175) met ranken en vogels, draken, vissen; Cambridge Fitzwilliam Ms 83-1972: 3 bladen.

De maandfiguur van Februari herinnert aan de Romeinse staatskalender voor het jaar 354 (door de kalligraaf Filocalus), overgeleverd in latere tekeningen naar een Karolingische kopie.[351] Daar houdt een gesluierde vrouw een klapwiekende eend in handen, terwijl naast haar een reiger staat.[352] Een amfoor waaruit water stroomt verwijst naar de regentijd vóór de Lente, wanneer op watervogels gejaagd wordt.[353] Nadat de trekvogels in Maart zijn weergekeerd wordt April gekarakteriseerd als de maand waarin de fruitbomen bloeien en de vogels gaan nestelen.[354]

De terugkeer der trekvogels

Het natuurfenomeen van de vogeltrek is sterk met de wisseling der seizoenen verbonden en de van hun winterverblijf terugkerende 'zomergasten' gelden vanouds als boodschappers van de Lente en brengers van vruchtbaarheid. Met name de zwaluwen en ooievaars worden als geluksbrengers beschouwd: hun komst kondigt de lente en nieuw leven aan. De huizen waar zij nestelden konden zich gelukkig prijzen en zij figureren dan ook op tal van voorjaarstaferelen.

De zwaluw van de vroege Lente

Een alom verwelkomde lentebode is de kleine snelle zwaluw, hoewel het Nederlandse spreekwoord ons waarschuwt: Eén zwaluw maakt de lente niet (of: maakt nog geen zomer). Met de komst van de lente keren de zwaluwen terug van hun wintertrek om de lucht te vullen met hun gezang en hun nesten te maken onder de daken.

In de Romeinse Filocalus-kalender wordt de maand Maart voorgesteld als een jonge herder met een opspringende bok of geit en een terugkerend zwaluwenpaar. De herder wijst op de zwaluw die al in de stal is neergestreken, terwijl de andere nog komt aanvliegen. Het bijgeschreven vierregelige maandvers duidt de weergegeven attributen als tekenen van de Lentetijd: een uitgelaten bokje en kwetterende zwaluw (*garrula hirundo*), een kom met melk en groeiend gras.[355] Op 4e-eeuwse sarcofa-

---

[351]Romeinse staatskalender voor het jaar 354 (keizer Constans II), gesigneerd door de kalligraaf Filocalus en bestemd voor een christelijke Romein, Valentinus genaamd. De opzet en afbeeldingen van deze laat-antieke kalendercodex zijn overgeleverd in latere tekeningen (16e en 17e eeuw) naar een verloren Karolingische kopie: dubbelpagina per maand: links kalender (met zodiacteken) en rechts afbeelding (pentekening), in omlijsting met maandverzen: disticha (2e eeuw). Toevoeging in Zuid-Duits karolingisch schrift, in marge van afbeelding: vierregelige maandverzen bekend als 'tetrastichon authenticum' (4e eeuw, mogelijk van Ausonius). Deze werden gecomponeerd voor een verwante beeldcyclus in kleur, ws het model voor de kalenderreeks, en geven daarvan een poëtische parafrase met mythologische verwijzingen. Webster 1938, nr 7, pl. 3; Stern 1953.

[352]*Mensis Februarius* (gewijd aan Neptunus: vis en zeedieren): Stern 234-9, pl. 8,1 (Peiresc), 16,1 (Brussel), 17,4 (Wenen); vgl. tetrastichon: regentijd (jacht, vissen); 'pluviale' maandfiguur naar Hora van de winter (regens en jacht): omhulde vrouw met waterkruik en stok met eenden en/of haas; vgl. pl. 32,1: mozaïek van Argos (Grieks c.500): boer met regencape draagt twee eenden in armen (Webster nr 13).

[353]De 9e-eeuwse Salzburgse dichter Baldo had andere (voorjaars)associaties bij deze maandfiguur; volgens de maandverzen CS II draagt Februari 'eierleggende vogels': ... *Ova fovet quorum portat aves manibus*; ... draagt in zijn handen vogels, wier eieren hij koestert; Webster 39 f., nr 24; verzen II: App. L; zie boven: lentegroei. Jacht op watervogels: op het Scheppingskleed van Gerona (c.1100): *Februarius* als jager, die een stok met een eend over de schouder draagt; vgl. *Iunius*: vist met een hengel en vangt zangvogels met een lijmstok; zie onder: Maart.

[354]Vgl. het 12e-eeuwse Annusmozaïek in de kathedraal van Aosta (c.1130): *Aprilis* als een jongeling met bloesemtakken naast een nest met jonge vogels; Kier 1970, 43, afb. 375; Webster nr 35, pl. 21; vogelnest als geïsoleerd attribuut: op een 12e-eeuws maandenkapiteel in Brescia (Mus.Civico): vogel in nest als hoekmotief tussen maandwerken van Maart (spitten) en April (schapen scheren); zie Webster nr 37, pl. 23. Op het Annusblad in het Martyrologium van Zwiefalten (c.1160-70) wordt het uithalen van vogelnesten getoond als activiteit van Mei (afb. 95): een man met een 'spreeuwenpot' staat naast een bloesemboom met een vogelnest; vgl. Januari: jacht op haas. Zie onder: liefdespaar.

[355]*Mensis Martius*: Stern 1953, 230 f., 239-45, pl. 8,2 (Peiresc), 16,2 (Brussel), 18,1 (Wenen); Tetrastichon Authenticum (3 f.): *Tempus ver hedus petulans et garrula hirundo/ Indicat et sinus lactis et herba virens.* Vgl. contemp. mozaïeken: uit Carthago (Londen BM): vrouw wijst op zwaluw in ontluikende boom, emmer (met groene tak); Stern nr 7, pl. 41,1; Webster nr 10, pl. 4,10; mozaïek van Ostia: herder (met emmer en schaap) wijst naar zwaluw (op zuil); Stern pl. 45,1. Zie ook de lentebeschrijving van Ovidius, in *Fasti* I,151-60, met spruitend gras, de warme lucht vol vogelzang, uitgelaten vee op de weide, stralende zon en de terugkeer van de lang niet

gen uit Rome houden de genii van de seizoenen natuurlijke attributen in handen, waarbij de vroege Lente wordt vertegenwoordigd door een zwaluw en de volle bloeitijd door bloemen.[356] Deze klassieke combinatie keert in 12e-eeuws Zuid-Italië terug op de stenen voet van de grote paaskandelaar in de Dom van Sessa Aurunca (Campania). Tussen candelabers met acanthusbladeren staan afwisselend een vrouw met een vogel in de hand en een jongeman met een bloem. Als personificaties van de *primavera* en de bloeitijd lijken zij de lentemaanden te verbeelden waarin het veranderlijke Paasfeest valt (maart of april).[357] De terugkeer van de zwaluwen speelde een rol bij antieke Mediterrane lentefeesten en nieuwjaarsvieringen op 1 maart, die voortleefden in volksgebruiken als het ronddragen van zwaluwenbeeldjes op die dag (tot op heden door kinderen in Griekenland) en het zingen van het 'lied van de zwaluwen' (in 1142 nog in Italië).[358] De Salzburgse Maartfiguur met een zingende zwaluw op de hand staat dus in een eerbiedwaardige traditie. In de ander hand houdt hij een kronkelende slang, die uit zijn winterslaap is ontwaakt.[359] Zwaluwen zijn geen bosvogels maar misschien vliegen zij hoog door de heldere lucht, want geen Lentebeeld lijkt compleet zonder hun gekwetter.[360]

De klepperende ooievaars

De meest tot de verbeelding sprekende lenteherauten zijn wel de statige ooievaar (*ciconiae*), door Isidorus tot 'bodes van de Lente' benoemd: *Veris nuntiae*.[361] Elk jaar keren zij als paar terug naar hetzelfde nest om te broeden en hun jongen groot te brengen, waardoor ze bij uitstek gelden als brengers van vruchtbaarheid (en kinderen).

De 'boerenkalender' op het Romeinse vloermozaïek van St-Romain-en-Gal (3e eeuw) plaatst het arriveren van de ooievaars vroeg in het voorjaar (eind februari/eerste helft van maart). Het paneel toont twee mannen die verheugd wijzen naar de ooievaar, die is neergestreken op het dak van hun huis.[362] Op de christelijke feestkalender valt de Incarnatie van Christus samen met de eerste lentedag (25 maart). Op het feest van Maria Boodschap werd met de menswording van Jezus tevens het begin van de Lente en soms ook Nieuwjaar gevierd. De lente-associaties van deze feestdag komen subtiel tot uiting op een Annunciatie-ikoon in het Sinaiklooster (laat 12e eeuw). De 'omsloten hof' uit het Hooglied, symbool van de maagdelijke conceptie, heeft hier de gedaante aangenomen van een ommuurd lentetuintje. In de bomen nestelen vogels en op het dak erboven hebben twee ooievaars hun nest gebouwd, als teken van de lente en van Maria's gezegende vruchtbaarheid. Ter completering van het symbolische lentebeeld stroomt op de voorgrond een rivier vol vissen en vogels, tevens verwijzend naar Maria als levengevende bron of 'genadebrengende stroom'.[363]

---

geziene zwaluw die hoog onder het dak haar lemen nest kleeft (157 f.): ... *ignotaque prodit hirundo/ et luteum celsa sub trabe figit opus*; zie boven: intro Lente.

[356]Stern 1953, 242, 292 f., pl. 49,4-6: soms twee figuren: eerste lente (7 febr-25 maart) met zwaluw, tweede lente (25 maart-6 mei) met bloemen: 1,5 maand voor en na lente-equinox; vgl. pl. 45,2: mozaïek van Chedworth (Engeland): genius met zwaluw en bloemenmand.

[357]Mellini/Ragghianti 1969, 222-4, afb. 189, 191: klassicisme in sculptuur van Italië (12e eeuw).

[358]Stern 1953, 242, 230 f.; heidens Grieks lentegebruik genoemd door Johannes Chrysostomos, PG LVII,409; oudste vb: archaische Griekse vaas: drie mannen wijzen op een zwaluw in de lucht, met de uitroepen: Ziedaar, de zwaluw! Waarachtig, bij Heracles! Dus, het is weer Lente!; Attische vaas (St-Petersburg): een pelike van Euphronios (eind 6e eeuw v.Chr.).

[359]Uitleg door maandvers CS II: *Martius educit serpentes, alite gaudet*; Maart brengt de slangen tevoorschijn en verheugt zich in de vogel. Vgl. lentelied CB 132, str.5b: *Nunc dracones fluminum/ scatent emanantium*; Nu wemelen de slangen in de overstromende rivieren.

[360]De Lente komt met gezang: CB 145: *Hirundo iam finsat*, CB 132: *hirundo et trisphat*; naamverzen CB 133: *hirundo*, glos: *swalwe*.

[361]Isidorus, *Etym*. XII 7,16 f.; Plinius, *Nat.hist*. 8,41 en 10,31 f.; zie ook onder: naam en klepperen.

[362]Nabij Vienne (Isère); Parijs, Louvre: 4 seizoenen (genii op dieren), met activiteiten van het jaar in 28 panelen (7 per seizoen: 19 over), paneel nr VIII; naar Romeinse landbouwkalender: *Menologia Rustica* (1e eeuw AD); Webster App. A, nr 12, pl. 6; Stern nr 2, pl. 38,3.

[363]Annunciatie: Lucas 1,26-38; Hooglied 4,12: *hortus conclusus* als beeld voor de bruid; ikoon: Catharina-klooster Sinai: Constantinopel of Sinai, late Komnenenstijl; tempera en goud op houtpaneel, 61 x 42 cm. PK Byzanz pl. 44; *Glory of Byzantium* 1997, nr 246. Maria Boodschap als jaarbegin (Annunciatiestijl): zie boven.

Het rond 1100 geborduurde Scheppingskleed van Gerona (Catalonië) toont aan de zijkanten de maanden van het jaar als actieve figuren (met een maansikkel op hoofd) in een landschap, met weersymbolen in de bovenhoeken: bij Maart rechts een stralende zon en links een blazende windkop (*frigus*). De komst van de Lente is weergegeven door een lopende man (*Marcius*), die evenals de Salzburgse Maartfiguur in de ene hand een slang vasthoudt maar nu op de andere hand geen zwaluw maar een kikker draagt. Deze vormt ongetwijfeld een lekker hapje voor de ooievaar (*ciconia*) die daaronder op de grond staat. Deze heeft de kenmerkende rode steltpoten en een wit verenkleed met zwarte aftekening op de vleugels, maar vanwege de opstelling aan de beeldrand is zijn lange rode snavel sterk ingekort.[364]
Isidorus vermeldt dat de *ciconiae* vernoemd zijn naar hun klepperende geluid, dat niet door hun stem wordt voortgebracht maar door het ratelen van hun snavels. Met dit snavelgeklepper, dat met halsbuigingen en danspassen deel uitmaakt van hun opvallende baltsritueel, luiden zij de lente in. Een natuurgetrouwe weergave van een dergelijk baltsend paar is te vinden in een karolingisch Evangeliarium uit St-Vaast (laat 9e eeuw), waar vogelparen de grote bogen van de canontafels verlevendigen. Tegenover elkaar staan twee klepperende ooievaars in eenzelfde karakteristieke houding met achterovergebogen hals (afb. 66).[365]
Op de Buraanse lenteminiatuur staat op de kelkbladeren van de grote kruinboom een paar langhalzige vogels in eenzelfde symmetrische baltshouding, hier niet frontaal maar ruggelings tegenover elkaar. Ze houden hun koppen eveneens achterover gebogen, maar de voor het klepperen benodigde lange snavel ontbreekt. Evenals bij de ooievaar van Gerona is hiervoor ook geen plaats, gezien hun naar de bolle boomkruin gerichte positie. Wel laten deze langpotige vogels de kenmerkende donkere vleugeltekening zien. Mogelijk roepen zij toch, vooral door hun typerende halsbuiging, associaties op met de 'snavelklepperende ooievaars', die luidruchtig de komst van de Lente verkondigen.[366]
Misschien zijn met de andere langhalzige vogels in de boomtoppen reigers bedoeld, die nestelen in hoge bomen, maar voedsel zoeken in water. Op de bladzijde in de Millstatt-Physiologus met de groep patrijzen (zie onder) zit op een boom erboven eveneens een vogel met een fraai gebogen hals op een tak. Het is de wijze vogel fulica, die altijd op één plaats blijft (afb. 67).

De wellustige patrijzen
Behalve de baltsende 'ooievaars' zijn op de Lenteminiatuur ook andere vogels en vogelparen verwikkeld in hofmakerij. Vooral de 'loopvogels' op en rond de twee heuvels lijken druk doende met het spel van rivaliteit en verleiding. De kleine vogels aan de voet van de heuvels doen in hun uiterlijk en gedrag denken aan de groep patrijzen, die in de Duitse Physiologus van Millstatt (c.1200-10) tussen soortgelijke ontluikende struiken over de grond scharrelt (afb. 67; fol. 98v). De patrijs (*perdix* of *rebhuon*) geldt als een zeer wellustige hoendersoort. De begerige haantjes vechten met elkaar om de hennen en volgens Plinius kunnen de broedse hennen al zwanger raken van het kraaien van een haan of de wind die van een mannetje waait. Van zowel de onderlinge strijd als de toenadering tussen de geslachten worden op beide illustraties slechts de beginstadia getoond, die eerder speels dan wellustig ogen, zoals in de Carmina Burana bij de vechtende 'kemphaantjes' links en het 'verliefde paartje' tussen de twee struiken rechts.[367]

[364]Kathedraal van Gerona, kerkschat; borduurwerk (wol op linnen), 3.65 x 4.15 m, oorspr. groter (onder en rechts afgesneden); Pantocrator in cirkel van scheppingsdagen, omlijst door Tijd: boven Annus en seizoenen, links en rechts maanden; Webster 79-84: 80, nr 82, pl. 51; Petzold 1995, 94 f., fig. 66.
[365]Praag, Metr.Bibl.Cim.2, fol. 8v; canontafels volgen traditie van Akense hofschool; eerst tweemaal (op tegenoverliggende blz.) een pauwenpaar (met ranken in de snavel), dan tweemaal een paar ooievaars; *Bernward/Ottonen* 1993/I, 194, afb. 81.
[366]De *ciconia rostrisona* als deelnemer aan de wulpse vogeldans van CB 58 en aan het vogelconcert van CB 132 (*ciconia clocturat*: kleppert); naamverzen CB 133: *ciconia*, glos: *storich*. Reiger: CB 133: *Ardea*, glos: *rœiger*.
[367]Isidorus XII 7,63; Plinius 10,51. Vgl. CB 58: de 'trage patrijs' als deelnemer aan de wellustige vogeldans: *perdix letargica*; vogelconcert van CB 132: *perdix cicabat* (de patrijs kakelt); naamverzen CB 133: *perdix*, glos: *rebhun*.

Een koppel duiven als liefdespaar

De vogels van de Lenteminiatuur zijn opvallend vaak in paren weergegeven, zoals bij het jaargetijde past. Wellicht bevinden zich tussen de vele vogelparen in de boomkruinen ook een aantal leden van de duivenfamilie, die van oudsher met de liefde wordt geassocieerd. In de Oudheid was de duif aan de liefdesgodin gewijd (Aphrodite/Venus en haar moeder Dione) en werd 'mijn duifje' (*columba mea*) graag als koosnaam voor de geliefde gebruikt. Volgens Isidorus beminnen de duiven elkaar door een kus. Vanwege dit minnekozende paargedrag geldt een duivenkoppel dan ook als het spreekwoordelijke liefdespaar onder de vogels, waarbij vooral de lieflijke tortelduifjes ook symbool staan voor liefdestrouw.[368]

De Aviarium-illustraties in het Bestiarium van Aberdeen (c.1200-10) tonen de torteltjes als een lieflijk wit vogelpaar, eerst naar elkaar omkijkend in de top van een rankenboom en daarna dicht bijeen zittend op een rankenvoluut in een medaillon. In het Buraanse bos bevindt zich bovenop de linkse topkruin van de 'pijnappelboom' een verwant tortelpaartje, dat elkaar aankijkt maar nog net niet aanraakt. Op een ronde speelsteen uit Gloucester (voor 1120) is een snavelend duivenkoppel explicieter als kussend liefdespaar weergegeven.[369]

Uiteraard leveren de duiven hun bijdrage aan het inluiden van de Lente als liefdesseizoen. In het lyrische lentebeeld dat in Hooglied 2,12 wordt opgeroepen speelt de tortel de hoofdrol: op het veld staan weer bloemen, de tijd om te zingen breekt aan, de roep van de tortel klinkt over het land. In de Carmina Burana weerklinken de roep van de tortel en van de houtduif bij het vogelconcert van CB 132: *turtur gemitat, palumbes plausitat*. Het wat zwaarmoedige koeren van de tortel wordt hier geïnterpreteerd als klaaglijk zuchten (*gemitus*).[370] Vanzelfsprekend neemt de 'kirrende duif' (*columba turtisona*) deel aan de zinnelijke paardans van CB 58. In het Buraanse bos rusten drie duiven ineengedoken in de top van de hoge rankenboom, terwijl een actiever paar witte duifjes zich lijkt op te houden in het kleine boompje voor de groene heuvel erboven. Ook tussen de rondvliegende vogelparen komen duifachtige typen voor.

De zangvogels van de lente

In de liederen vieren de vogels het lentefeest met jubeltonen, zodat het woud galmt van hun welluidende koorgezangen. Het lentelied van de vogels is tevens een wervend liefdeslied. De zangvogels overtreffen elkaar in fluitkunst om de aandacht van een vrouwtje te trekken. Als de stem en het lied van de zanger haar bevalt antwoordt zij met een welwillende roep. Vooral de zoetgevooisde nachtegaal (*luscinia*) staat bekend als een onvermoeibaar zingende verkondiger van de Lente, die in Mei wanneer de bloemen opengaan vol overgave fluit in het groene lover. Plinius beweert dat de nachtegalen 15 dagen en nachten onophoudelijk zingen wanneer de bladeren voor het eerst verschijnen in de Lente. Elke vogel heeft zijn eigen liedrepertoire, waarmee zij onderling wedijveren in zangwedstrijden. De verliezer kan daaraan zelfs bezwijken omdat zijn adem eerder uitgeput raakt dan zijn lied.[371]

Van de talloze vogels in het Buraanse lentebos is slechts een enkele expliciet fluitend weergegeven, bijvoorbeeld de zangvogel met geopende snavel in de candelaberboom (de linkse van het middelste paar). Toch moeten ook de andere grotendeels als 'zingende vogels' worden opgevat. De vogelzang

---

[368]Schmidtke 1968, Katalog, 417-26: columba, 436-9: turtur; vgl. LMA VIII (1997), 491 f.: 'Taube' (Ch. Hünemörder); Isidorus XII 7,61 f.: columba. Zie bv. Hooglied 2,14 en 5,2.

[369]Aberdeen UL 24, met 'Aviarum' van Hugo van Fouilloy (c.1135-50): fol. 25-65; beginnend met duif (*columba*): 16 positieve eigenschappen, met vijand: havik (*accipiter*, gevolgd door tortelduif (*turtur*), fol. 31^{v}-32^{r}: afb. als paar op rank (website); zie boven: Bestiarium. Gloucester (Museum): compleet triktrakspel, afkomstig uit de Anglo-Normandische burcht (bord met 30 stenen); Kluge-Pinsker 1991, 188, nr B 51/2 (hertshoorn).

[370]Vgl. het zomerlied van de vogels in de Cambridge-verzameling (CC 23), dat opent met de roep der duiven: *canunt de celsis sedibus palumbes carmina cunctis. Hic turtur gemit*; vanuit hun hoge rustplaatsen zingen houtduiven liederen voor iedereen. Hier zucht de tortel, ...; Ziolkowski 1994. Vgl. de duivenfamilie in vogelgedicht CB 133: *turtur*, glos: *turtiltub*; Stel je hier op, duif en houtduif, gelijk van aard: *Natura pariles hic state columba palumbes*, glossen: *tube, hagetuben.*

[371]Nachtegaal: Schmidtke, Katalog, 352; Plinius 10,43; Isidorus XII 7,37. Aberdeen-Bestiarium (UL 24), Aviarium, fol. 49^{v}: merel (*merula*) als kleine zwarte zangvogel, 52^{v}: nachtegaal (*luscinia*): zingend op nest.

die door het groenende woud weerklinkt vormt immers het hoofdthema de lentestrofen, die de miniatuur samenvattend illustreert.

Een lyrisch lentebeeld: vogelzang en bloemenpracht

Al in de antieke disticha (2e eeuw) die de Filocalus-kalender voor het jaar 354 sieren wordt de Venusmaand April beschreven als de tijd waarin bloeiende veldbloemen de akkers kleuren en het hele woud weerklinkt van de vogels: ... *avibus quod (quo) sonat omne nemus*.[372] Het lentethema van de zingende vogels in het bos wordt in enkele middeleeuwse jaarcycli ook daadwerkelijk in beeld gebracht. Een 12e-eeuws (Duits) wandkleed in Oslo, met maandafbeeldingen in bogen, presenteert April als de lieflijke lentemaand, met een voorname heer die tussen bloeiende rankenbomen met vogels staat. Hij wandelt door de bontgekleurde natuur en luistert met opgeheven hand naar het vogelconcert.[373] Bij de maandenreliëfs aan de westgevel van de kathedraal van Amiens (c.1225-35) is dit lentebeeld verschoven naar Mei: een baardige heer met een twijg in de hand zit onder de bebladerde boomkruinen te genieten van de vogelzang in het woud.[374]

Het vignet van de boom met vogels vormt hét lyrische lentemotief bij uitstek, waarbij de zingende vogels de liefdeslust van de dichter-zanger vertolken. De taal van de vogels en de liefde is universeel, zo blijkt uit een liederenverzameling van Italiaanse troubadours in Florence (c.1300). De liedteksten van elke dichter worden ingeleid door een initiaalminiatuur, die het auteursportret combineert met een thema uit diens werk. Zo wordt Bonagiunta Orbicciani in een fraaie Q-initiaal geportretteerd met het lentebeeld waarmee zijn eerste liefdeslied opent.[375] De dichter zetelt in een bloemenweide en gebaart naar een bloesemboom waarop twee vogels lustig zingen. De ene zangvogel fluit met trillende keel een serenade, de andere antwoordt met een klapwiekende baltsbeweging. De bloeiende kruin van de lenteboom lijkt op een boeket witte lelies en rode rozen, bekende symbolen voor de stralende schoonheid van de geliefde. Zowel het vogelpaar als de bloeiende boom drukken daarmee tevens het liefdesverlangen in de lentetijd uit.

Een verhalende toepassing van dit lentemotief vinden we in de Duitse Tristanroman van Gottfried von Straßburg (c.1210). Het verhaal begint met een Meifeest aan het hof van koning Mark, waar de liefde tussen Tristans ouders opbloeit (afb. 68). De openingsminiatuur van het Tristan-handschrift in München (Cgm 51) gunt ons een blik op het hoofse vermaak waaraan beide verliefden deelnemen. Het publiek voor de geïllustreerde roman moet gezocht worden in de hofkringen rond de late Staufenvorsten (c.1240-50). Het handschrift wordt toegeschreven aan een stedelijk schrijfatelier in het Duitse Zuidwesten, de regio Zwaben-Bodenmeer, terwijl de hoofdmeester van de miniaturen mogelijk afkomstig was uit de bisschopsstad Konstanz. Het Meifeest (fol. 7r) wordt gevierd in de openlucht, met tentpaviljoens voor het hofgezelschap. Onder zitten de dames aan het banket, boven wordt koning Mark vermaakt met vedelspel, zang en dans. Een van de staande hovelingen draagt een jachtvalk die omkijkt naar een vogel die komt aanvliegen. De natuur in de meimaand wordt verbeeld door deze vliegende vogel en een lindeboom met een groenbebladerde kruin, waarop een andere vogel is neergestreken. Onder deze 'meiboom' zit Riwalin, eveneens met een valk op de hand, te luisteren naar de zangvogel op de tak boven hem. Dan vergelijkt hij zijn eigen verliefde geest met een vogel, die in vrijheid rondvliegt en dan even neerstrijkt op een lijmstok; zo gauw hij de lijm gewaarwordt en zich opricht om haastig weg te vliegen, plakken zijn voeten vast aan de twijg. Riwalin voelt zich als een gevangen vogel omdat hij geheel in de ban is van Blantscheflur (Blanchefleur), de zuster van koning Mark, die onder bij de dames aan tafel zit. Hoewel de geliefden zich niet in elkaars gezelschap bevinden, zijn zij in gedachten verbonden zoals blijkt uit hun afwezige blik en de plaatsing direct

[372]Stern 1953, 359: appendix 1.

[373]Fragment van 'maandentapijt' (Baldishol-tapijt): April en Mei in bogen: vogelzang en ridder te paard; geweven wandkleed (tapisserie), 1.20 m hoog, 2 m lang; Oslo Kunstindustrimuseet; Kurth 1926, 36 f., afb. 13; Koseleff 1934, 32.

[374]Amiens, kathedraal Notre Dame: portaalreliëfs (sokkel) met o.a. dierenriem en maanden in vierpassen; April en Mei: jongeman met valk, vogelzang; PK MA II, pl. 65a; Koseleff 1934, 27 ff.

[375]Tekstverzameling, met dichterportretten in initialen (ook scènes: bv. omhelzend paar, dichter en Amor) en 2 grote miniaturen (fol. 1r en 52v: liefdeshof en troubadour met hoofs gezelschap); Florence, BNC B.R.217, fol. 30r; *Manesse* 1988, 586.

boven elkaar op de twee feestscènes. Het Meifeest wordt op de achterzijde vervolgd met een riddertoernooi, waar Riwalin en Blantscheflur elkaar (middels spreekbanden) de liefde verklaren.[376] Dichters uit Staufische hofkringen vormen ook het grondbestand van twee representatieve *Minnesang*-verzamelingen met paginagrote auteursportretten, die begin 14e eeuw in het Bodenmeergebied werden vervaardigd. Beide tekstcorpora openen met de beeltenis en strofen van de literatuurminnende en zelf ook dichtende keizer Hendrik VI (1190-97). Tot de illustere dichters behoort ook Heinric van Veldeke, die door Gottfried von Straßburg als minnezanger wordt geprezen. In beide beeldhandschriften wordt deze Maaslandse meester geportretteerd als een melancholieke jeugdige minnedichter in een lentelandschap. In een peinzende houding zit de bekranste zanger temidden van de opbloeiende natuur, met een schriftband als attribuut van de dichtkunst aan zijn zijde. De zwaarmoedige pose van de dichter, met gebogen hoofd op de hand leunend, contrasteert met de opgewekte stemming van de natuurlijke omgeving. Dit tafereel illustreert de 'Natureingang' van Veldekes eerste lied, dat opent met het vrolijke seizoen waaraan de zanger door liefdesleed geen deel kan hebben. Door hartstocht gedreven heeft hij zich onhoofs gedragen jegens zijn 'vrouwe', waardoor hij zijn kansen verspeelde.[377] In het opgeroepen beeld spelen de vogels de rol van lentebodes die met hun jubelzangen de vreugden van de bloeitijd van het jaar aan de wereld verkondigen. In het zogenaamde *Weingartner Liederhandschrift* brengen de vogels hun vrolijke lenteberichten vanuit het groene lover van een boomkruin, maar hun gezang vindt geen weerklank bij de dichter die daaronder zit te treuren. Dit boekje van klein formaat, met miniaturen in krachtige lijnen en heldere kleurvlakken, wordt toegeschreven aan een wereldlijk atelier in Konstanz (c.1310-20).[378] De schilder heeft gekozen voor de beeldformule van de liefdeszieke minnaar zittend onder een boom met zangvogel(s), een lentevignet dat eerder al door een vermoedelijke stadsgenoot werd toegepast in de verhalende context van de Tristanroman. De blik van de dichter is echter niet op de gevleugelde zangers gericht, maar naar binnen gekeerd. De klapwiekende vogels zijn van het algemene type dat het modelboek van Rein een eeuw eerder al in tal van variaties laat zien.
Ook in de grootse *Codex Manesse* zit 'her Heinrich von Veldig' in gedachten verzonken in een natuurtafereel, niet onder een boom maar op een groen heuveltje in een bloeiend veld, omgeven door de vogels en bloemen uit de tekst. Het omvangrijke Minnezang-handschrift van groot formaat kwam in de vroege 14e eeuw tot stand in Zürich, binnen de literaire kring rond de domheren Manesse. De Veldeke-miniatuur behoort tot het hoofdbestand van de verzameling (c.1300-10).[379] De uitbundige lentewereld rondom de bedrukte minnaar wordt verbeeld door de over het beeldvlak verstrooide bloemen, enkele weidevogels (waaronder een ooievaar?) en door de lucht buitelende bontgekleurde zangvogeltjes. De vlakvullende bloemen en vogels staan voor de 'lentevreugde', die de dichter ervaart

---

[376] Gottfried von Strassburg, *Tristan*, naar Oudfranse Tristanroman van Thomas (Anglo-Normandisch c.1170-5), voltooid door Ulrich von Türheim (c.1230-35): vanaf fol. 99; München BSB Cgm. 51, uit hofbibliotheek; 109 bl. van c.23,5 x 16,5 cm; tekst in 2 kolommen; kanselarijschrift, vnl. van één hand: dezelfde schrijver als aan begin van Parzival (Cgm 19); omvangrijkste beeldcyclus bij deze tekst: 15 ingevoegde miniatuurbladen met op eerste 3 blz. twee en daarna drie beeldstroken (118 illustraties, verloren beeldblad tussen 58/59); pentekening met lavering, tegen geschilderde achtergrond, door minstens 2 handen; fol. 7r: Meifeest: boven hoofs vermaak voor heren (rode achtergrond), onder dames aan banket (blauwe achtergrond), 7v: riddertoernooi. Zie Klemm 1998, 211, nr 202; *Thesaurus Librorum* 1983, nr 39; Braunschweig 1995/2, 193. Zie boven: boomvormen.

[377] Eerste lied (MF 56,1) van een dertigtal minneliederen:
Ez sint guotiu niuwe maere,/ daz die vogel offenbaere/ singent, dâ man bluomen siht.
Zen zîten in dem jâre/ stüende wol, daz man vrô waere;/ leider des enbin ich niht.
Mîn tumbez herze mich verriet;/ daz muoz unsanfte unde swaere/ tragen daz leit daz mir beschiht.
Het is goed nieuws als de vogels uit volle borst zingen, daar waar men bloemen ziet bloeien.
In dat jaargetijde zou het passen dat men blij is; helaas, dat ben ik niet!/Mijn dwaze hart heeft me ongeluk gebracht; zodat ik nu, droevig en somber, het leed moet dragen dat mij ten deel is gevallen.
Tekst naar van Oostrom 2006, 154-6, kleurkatern III,3 (portret).

[378] Codex uit Weingarten: Stuttgart WLB HB XIII 1 (hs B); 156 bl. van 15 x 11,5 cm. Werken van 32 dichters, de eerste 25 met portret (Bovenrijnse stijlinvloed); p. 51: 'maister Hainrich de Veldeg'. *Staufer* 1977, nr 373, afb. 196; Hogenelst/Van Oostrom 1995, 87 f. (met afb.).

[379] Codex Manesse: Heidelberg UB Cpg 848 (hs C); 426 bl. van 35,5 x 25 cm. Werken van 140 dichters (in rangorde van stand), 137 met portret: 110 door 'Grundstockmaler', 27 als 'Nachtrag' door 3 schilders (c.1310-30); Walther 1988, pl.16, fol. 30r: 'her Heinrich von Veldig'; Hogenelst/Van Oostrom 1995, 9-12 (met afb.);

maar waaraan hij niet kan deelnemen, omdat zijn leed om de verloren minne hem daarvan uitsluit. Hij reageert zelfs niet op de eekhoorn die speels op zijn schouder springt. In de bezongen lentebeelden domineren de 'lyrische' vogels, maar soms vinden we ook verwijzingen naar de verdere dierenwereld. Op het Manesse-portret van Veldeke is al een kwiek eekhoorntje binnengedrongen in het bloeiende vogeldomein.

Lentelust bij de vogels en de dieren

Maartse vogelzang en paardrift

Hoewel de vogels de toon aangeven bij het algehele voorjaarsontwaken, vormt ook de paringsdrang der viervoeters een wezenlijk onderdeel van de lentebeleving. Ovidius combineert in zijn boven geciteerde lentelofzang (*Fasti* I,156 f.) al de zingende vogels in de lucht en de uitgelaten dieren op het veld tot een samenhangend beeld van Maartse lust: De vogels vullen met hun samenzangen de warme lucht/ en op de weiden speelt en dartelt het vee (*et tepidum volucres concentibus aera mulcent/ ludit et in pratis luxuriatque pecus*).
In boek III wordt de komst van de Lente in Maart (de maand van Mars) verbonden met vruchtbaarheid: van het land, het vee en de nestelende vogels (241 f.): Nu is de akker vruchtbaar, het is nu de tijd om het vee te laten dekken/ nu bouwt de vogel op de tak zijn woning en nest (*nunc fecundus ager, pecori nunc hora creandi/ nunc avis in ramo tecta laremque parat).*
Ook in de traditie van de kalendergedichten wordt de lentemaand Maart geassocieerd met de dierlijke geslachtsdrift. Op gezag van Isidorus is *Martius* niet alleen vernoemd naar de Romeinse oorlogsgod Mars, maar ook naar de paardrift der dieren in deze tijd: de ontwaakte lust van de vrouwtjes naar omgang met het mannelijk geslacht. De Salzburgse maandverzen (9e eeuw) vatten Isidorus' uitleg van de maandnaam nog eens kort samen: *Martius ... vocatus,/ Vel tunc quodque animal mare coire cupit*; of Maart wordt zo genoemd omdat het (vrouwtjes)dier dan de begeerte heeft te paren met het mannetje.[380] In de kalender van de 'Guta-Sintram Codex' uit de Elzas, gedateerd 1154, openbaart het Aprilvers de gevolgen van deze paringslust: *Dicitur Aprilis ac si dicas aperilis/ Fert aries solem cum gestant omnia prolem*; April wordt gezegd alsof je 'opener' zegt; Ram draagt de zon wanneer alles jongen baart.[381]

Liefdesverlangen en nesteldrang

De liefdeslust en nesteldrang der vogels werkt aanstekelijk op de mens, zo blijkt uit de lentestrofe waarmee de Nederlandse dichtkunst begint:
hebban olla vogala nestas hagunnan hinase hic enda thu wat unbidan we nu
Zijn alle vogels nesten begonnen, behalve ik en jij. Waar wachten we nog op?
Deze versregels werden rond of voor 1100 opgetekend door een West-Vlaamse monnik die als kopiist werkzaam was in de Engelse abdij van Rochester (Kent) en daar zijn pen uitprobeerde op het schutblad van een handschrift. De Latijnse vertaling heeft hij erboven geschreven:
abent omnes volucres nidos inceptos nisi ego et tu quid expectamus nunc
Frits van Oostrom vermoedt dat de tweetalige penneproef een fragment weergeeft van een Vlaams 'vrouwenlied' uit de 11e eeuw, door de clericus scherpzinnig voorzien van een exact equivalent in zijn vertrouwde Latijn.[382] Ook de Carmina Burana bevat voorbeelden van liefdesliederen vanuit vrouwelijk perspectief en van Latijnse lenteliederen waarin oudere Duitse 'meisjesstrofen' zijn verwerkt.
Als de Oudnederlandse wens om samen met de geliefde een 'nestje te bouwen' inderdaad die van een vrouw is, dan sluit dit liefdesverlangen mooi aan bij de 11e-eeuwse Latijnse 'lenteklacht van een vrouw' uit de Cambridge-verzameling (CC 40): *Levis exsurgit zephirus*. In een monoloog contrasteert

[380]CS I: Webster 111-3, App. K. Isidorus, *Etym*. V 23: *Martius appellatus ..., vel quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concumbendi voluptatem*; Webster 1938, 114, App. M.
[381]Necrologium/Martyrium van f.klooster, door non Guta (scriba) en kanunnik Sintram (pictor), kalender: fol. 28v: April: naamuitleg naar Isidorus; Webster 115, App. N.
[382]Oxford Bodl.Bodley 340, fol. 169v; 11e-eeuws hs met Oudengelse preken van abt Aelfric, uit priorij St-Andrew te Rochester (Kent); tussen toevoegingen op laatste blz.; continentale schrijfhand, Oudnederlandse streektaal (Westvlaams). Hogenelst/Van Oostrom 1995, 8 f.; van Oostrom 2006, 93-107.

een verliefde vrouw de vreugdevolle lentenatuur met haar eigen bedrukte stemming en richt zich dan in de slotstrofe smekend tot haar beminde. Ze voelt zich eenzaam in de bloeiende en sensuele lentetijd (*Cum mihi sola sedeo*) en verlangt ernaar met hem samen te zijn. Het aanroepen van de nestelende vogels als inspirerend voorbeeld voor de geliefde is hier uitgebreid naar de dierenwereld in het algemeen. Niet alleen de vogels maar ook de andere dieren bouwen nu immers hun nesten:
Struunt lustra quadrupedes et dulces nidos volucres
inter ligna florentia sua decantant gaudia
De viervoeters bouwen hun legers en de zoete vogels hun nesten:
tussen de bloeiende bomen zingen ze het uit van vreugde
De liefdesverzuchting eindigt met een invitatie aan de man 'omwille van de lente' (*veris gratia*) deel te nemen aan de vreugde en het liefdesleven van de omringende natuur.[383]

Lentelust en voortplanting: ... en alle dieren gaan paren
Met zijn dartele diergroep en levendige vogelschaar toont het Buraanse lentewoud de opgewonden stemming in de natuur, zoals die in de lenteliederen wordt opgeroepen. Door de opname van andere dieren naast de geijkte vogels sluit de miniatuur in het bijzonder aan op de tekstgroep waarmee de 'Duitse sectie' van deze afdeling opent: het lentelied *Iam vernali tempore* (CB 132) en de leerdichten met de namen der vogels en wilde dieren (CB 133 en 134). De dierverzen sluiten hier aan op de lange lijst van vogelstemmen en diergeluiden (*voces volucrum atque quadrupedum*), die de lyrische natuurbeschrijving van het lentelied onderbreekt. Dat deze opsomming niet uit natuurbeschouwing maar uit boekenwijsheid voortkomt blijkt al uit het hoge aantal exoten onder de viervoeters: onager, tijger, leeuw, jachtluipaard, panter en olifant. Naast de brullende leeuw worden ook de andere in het lentewoud aanwezige dieren genoemd: het burlende hert, het hinnikende paard en de kermende haas. De omringende liedstrofen schetsen het natuurlijke kader waarbinnen de vogelgezangen en diergeluiden opklinken: de frisgroene aarde onder de opnieuw stralende zon, de bossen die in blad komen, de glanzende lelies, de heldere hemel en milde lucht, de wijnstokken waarvan alle ranken in volle bloei staan, het opspruitende geurige gras, de overstromende rivieren die wemelen van de slangen, de regens die de aarde diep bevochtigen, de aromatische geuren en de bloeiende bloemen. Dan blijkt dat het zingen van de vogels en het roepen van de dieren temidden van dit zinneprikkelende lentelandschap een erotisch doel dient: de dieren gaan paren (*coeunt animalia*).
Kort voor de miniatuur wordt het opwekkende effect van de lentezon op al wat leeft nogmaals bezongen in de lentehymne CB 156, die de titel '*De Vere*' draagt. Wanneer de zon alle materie verwarmt, dan wordt de natuur levenslustig en wellustig (*lascivit natura*). Elk schepsel kijkt opgewekt (*omnis creatura leto vultu*) en met de natuur ontwaakt de liefdeslust.
Het is heel goed mogelijk de Lenteminiatuur als weergave van deze 'lustige voorjaarsnatuur' te interpreteren. Temidden van de weelderige plantengroei verschijnen de vogels veelal in paren, vliegend of tegenover elkaar zittend, soms ook in fraaie baltshoudingen. Volgens de liedteksten weerklinkt dit groenende lentewoud dan ook van de wervende vogelzang. De drie mannelijke viervoeters lijken op liefdesjacht. Deze drie mannetjesdieren vormen een stoet, die zich naar rechts door het bos beweegt, de leeuw voorop. Dat de viervoeters zich alledrie verheffen lijkt een vorm van imponeergedrag, waarbij zij hun kracht en mannelijkheid laten zien. De lenteparade der dieren is dus tevens een liefdesparade, waarbij de kunst van het verleiden wordt beoefend, bijvoorbeeld door het hert dat pronkend zijn gewei toont aan de hinde. De miniatuur laat alleen het voorspel te zien, de paring zelf wordt niet getoond, hoewel de opgerichte houding van de mannetjes wel op speelse wijze kan verwijzen naar het ultieme doel van al hun inspanningen. De twee liggende dieren, hinde en haas, lijken eerder de vrouwelijke nesteldrang te belichamen en daarmee het vruchtbare aspect van de lentetijd.

De dieren: gejaagd door Eros
In het Buraanse woud wordt niet op het wild gejaagd, maar wel worden de dieren opgejaagd door de liefdesdrift die hen in het voorjaar overmeestert. In feite vormt het lentebos het jachtdomein van de

[383]CC 40: unicum, draagt in edities vaak de titel: '*Verna feminae suspiria*'; Ziolkowski 1994; Dronke 1968 (Love-Lyric) I,275 en 1996 (Medieval Lyric), 29 f., 92 ff.; cf. Gerritsen/Wilmink 2000, nr 1; van Oostrom 2006, 99-102.

jonge liefdesgod Amor, zoals CB 87 beschrijft: Nu is er alom het gekwetter van de vogels; nu vliegt Amor - de gevleugelde knaap met de pijlkoker - overal rond op zoek naar een gezel. Dit idee van de gevleugelde Amor of Eros die met zijn liefdespijlen op de dieren jaagt is letterlijk uitgebeeld op een miniatuur in een 11e-eeuws Byzantijns handschrift met de *Cynegetica*, een leerdicht over het jagen (met honden) door Oppianus van Apamea (begin 3e eeuw). In dit werk wordt Eros voorgesteld als de grote oerkracht die de geslachtsdrift van alle levende wezens beheerst om hun voortbestaan te verzekeren. Eerst wordt zijn macht over de mensen en de hemelse goden getoond (fol. 33r), dan zijn 'liefdesjacht' op de dieren (fol. 33v).[384]
We zien hoe Eros met pijl en boog een stoet dieren opjaagt door een landschap met heuvels en bomen. Onderaan kruipen twee slangen verstrengeld over de grond, in het midden springen de viervoeters voort en daarboven vliegen de vogels mee door de lucht. De dieren rennen in gesloten formatie over de vlakte, voorop de leeuw gevolgd door onder andere een paard en een edelhert. Bij de 'vlucht' vogels in de lucht zijn ook enkele soorten in lopende houding weergegeven (een ekster en een paar kempende hanen). De uitwerking van Eros' pijlen op de beesten wordt elders in het handschrift (fol. 14v) geïllustreerd met voorbeelden van verliefde dierparen (slangen, vissen, wolven) en van mannetjes die hun partner benaderen (stier, paard en duif). Bovendien wordt de voortplanting als essentieel onderdeel van het leven der dieren getoond, met vechtende rivalen en parende koppels in de bronsttijd en zogende wijfjes in het voorjaar.
De illustrator van de Carmina Burana was waarschijnlijk niet direct bekend met dergelijke op het liefdesleven en de voortplanting toegespitste dierafbeeldingen. Zijn uitbeelding van het lenteleven van de dieren bevat eerder impliciete toespelingen op dan expliciete weergaven van het paren en baren der zoogdieren. Het enige dierpaar van de miniatuur, hert en hinde, worden als naar elkaar lonkend liefdespaar voorgesteld, waarbij de schuilplaats en liggende houding van de hinde kan duiden op drachtigheid en baren. De uitvoerige weergave van het leven der edelherten in het Griekse jachtboek (fol. 26 en 27) begint daarentegen met feitelijke illustraties van de voortplanting: parende herten en zogende hindes.

Het lentespel der zoogdieren
Dat natuurgetrouwe dierafbeeldingen van dit antieke type ook in middeleeuws Europa in omloop waren, blijkt uit een onverwacht medium: een set ivoren speelstenen voor het tafelspel of triktrak (*tabulae*), vermoedelijk eind 12e eeuw vervaardigd in Keulen.[385] Elk van de oorspronkelijk dertig ronde schijven is gedecoreerd met een viervoeter in plastisch reliëf, resulterend in een complete model-menagerie (afb. 69-70). Bij het spelen trekt deze dierenparade in een wedloop over het speelbord, waarbij de deelnemers een naar links gerichte positie innemen, soms met omgewende kop. De beide partijen (rood en wit) voegen zich aaneen tot een levendig Bestiarium van de zoogdieren in de lente, met de nadruk op pronkende mannetjes en zogende wijfjes. De roodbruin gekleurde partij - vooral roofdieren, wild en exotische dieren - bestaat geheel uit mannelijke beesten die hun kunnen laten zien door in een ferme houding te staan, in verheven draf te paraderen of een prooi te grijpen. Tweemaal wordt hierbij een haas buit gemaakt: gebeten door een jachthond en geslagen door een luipaard. Onder het wild bevinden zich twee herten met een fraai gewei; het ene draaft lichtvoetig rond, het andere likt zijn achterpoot in een elegant gebogen houding. Een leeuw met een weelderige manenkraag verheft klauwend zijn voorpoot terwijl zijn lange staart sierlijk langs zijn lichaam

[384]Oppianus (van Apamea), *Cynegetica* II 410 ff.; Grieks jachttractaat in 4 boeken, opgedragen aan keizer Caracalla (215 AD); boek I: jachtmethodes, met hert en haas als exemplarisch wild, paard en hond als trouwe metgezellen van de jager; II/III: het leven der hoefdieren en roofdieren; IV: het vangen van wilde beesten. Venetië Marciana gr.479; Constantinopel, eerste helft 11e eeuw; 67 bl. van 23,5 x 19,5 cm; beeldcyclus: 167 afb. van dieren, jacht, mythologie (naar laat-antiek model); 2 latere kopieën: Parijs BnF gr.2736 (Venetië c.1500) en gr.2737 (Parijs 1554: naar kopie). Openingsafbeeldingen: dedicatie aan de keizer en invocatie van Artemis, met tussen de muze Calliope en de auteur een groep wilde dieren, aangevoerd door de leeuw; fol. 3: dieren die de verschillende regionen bewonen, te beginnen met de adelaar en de leeuw (luchtruim en aardrijk). Rome 1996, nr 20 (S. Marcon); Spatharakis 2004.
[385]Speelset met dierfiguren: Londen BM, Dalton nr 173-186 (1892); tweekleurige set van 29 ivoren schijven (diam. 6 cm, 1 cm dik), waarvan een vervangsteen met afwijkend motief (fabelwezen). Zie: Kluge-Pinsker 1991, 66, 80-3, afb. 46 f., 210 f.: nr 152-80; cf. Goldschmidt 3 (1923/26) 51 f., pl. 58 f., nr 272-300.

omhoogkrult. De ongekleurde witte partij - met vooral tamme dieren - bevat een opvallende groep vrouwtjes die hun jongen zogen, waaronder een liggende moerhaas (voedster) met twee jongen en een staande merrie met veulen. Hun mannelijke partners bevinden zich bij de rode of witte groep, hier bijvoorbeeld een 'witte' hengst met wapperende manen in een wilde galopbeweging, die sterk contrasteert met de kalme rust van de zogende merrie. De thematiek van het vruchtbare 'lentespel' der dieren kan dit verfijnde luxe-product tot een passend huwelijksgeschenk hebben gemaakt, de rode partij met de jagende roofdieren als model voor de mannelijke en de witte met de zogende moederdieren voor de vrouwelijke speelpartner. Een kostbaar tafelspel behoorde evenals een schaakset in deze periode tot de 'uitzet' van een huishouden van hoge stand.

Een Bestiarium van de Lente

In de onderste beeldhelft van het lentelandschap breidt het ontwaken van het animale leven zich van de luchtige sfeer der gevleugelden uit naar het domein van de viervoetige landdieren, die zich op en over het groene bodemvlak bewegen. De vraag is in hoeverre de selectie en houding van deze zoogdieren typerend is voor het lentegedrag van de dierenwereld, in aansluiting op de groei en bloei van de planten en de lentelust der vogels. Het 'Bestiarium van de lente' beperkt zich in de Carmina Burana tot vijf beesten in diverse houdingen: een leeuw, paard, hertenpaar en haas.
Zoals de ronde heuvels boven een ideaal podium bieden aan de (grond)vogels voor hun lentebalts, zo vormt de vlakke woudbodem beneden een perfecte dansvloer voor de landdieren. Geen enkele van deze dieren staat op zijn of haar vier voeten, de standaardpose van viervoeters op dierafbeeldingen als die van Rein. Op de Lentevoorstelling worden zij in andere houdingen gepresenteerd. De Buraanse lenteparade wordt rechts aangevoerd door een lustige leeuw en een potent paard, die zich beide op hun achterste benen verheffen. Op dit speelse duo volgt een springend edelhert dat wordt opgewacht door een op de grond uitgestrekte hinde. Het amoureuze hertenpaar neemt, met de steigerende hengst, het middendeel van het grondvlak tussen de twee grote bomen in. De leidende leeuw beweegt zich naar rechtsbuiten, terwijl de groep links wordt afgesloten door een eveneens naar buiten gerichte haas, die in een ineengedoken houding waakzaam nestelt of aan het prille groen knabbelt.
Evenals bij de vogels heeft de illuminator het lentegedrag van de viervoeters vooral weergegeven door middel van kenmerkende houdingen en bewegingen. De dieren van het boslandschap volgen de lokroep van de lente naar hun eigen aard. De leeuw staat bekend als onverschrokken: hij verbergt zich niet in het woud, maar haast zich er doorheen om snel weer naar buiten te treden. Ook het fiere paard dat hem volgt verkiest de wijde ruimte en open vlakte. De beslotenheid van het bos vormt daarentegen de ideale habitat voor hert en hinde die deels verscholen gaan achter de bosschages. Behalve de timide hinde houdt ook de angstige haas zich schuil onder een boom: ineengedoken aan de bosrand, waak-zaam en klaar voor een snelle sprint over de velden.

De nobele leeuw verheft zich

Het past bij zijn rang van 'koning der dieren' dat de leeuw de stoet van viervoeters leidt, zoals de adelaar de vlucht der vogels aanvoert.[386] De leeuw dankt zijn vorstelijke reputatie aan zijn imposante gestalte, fysieke kracht en edelmoedige karakter. Hij wordt beschreven als een zeer sterk roofdier met een machtige kop en muil, die zijn prooi overweldigt met de dwingende kracht van zijn ferme borst en hals, bekleed met een majestueuze manenkraag. Zijn woeste temperament komt tot uiting in zijn grimmige blik, zijn luide gebrul en het woedende slaan met zijn gefloste staart.[387] De onoverwinnelijke leeuw kenmerkt zich echter ook door een nobel en beheerst karakter. Hij valt alleen aan als hij wordt bedreigd of honger heeft, waarbij hij degene spaart die zich voor hem neerwerpt. De leeuw belichaamt

[386]Zie leerdicht CB 134: '*De nominibus ferarum*': *Nomina paucarum sunt hic socianda ferarum/ Set leo sit primus qui cunctarum basileus* (glos: *rex*); 'De namen der wilde dieren': De namen van enige wilde dieren moeten hier verzameld worden. De eerste echter moet de leeuw zijn, die de koning van alle dieren is.
[387]Vgl. Lentelied CB 132: de leeuw brult: *leo rugit*.

daarom heersersdeugden als dapperheid en kracht (*fortitudo*), grootmoedigheid (*magnanimitas*) en rechtvaardigheid (*iustitia*), maar als keerzijde ook machtsmisbruik en hoogmoed (*superbia*).[388]
De status van de leeuw als wachterdier en embleem van vorstelijke macht en majesteit gaat terug op de oude Orint. In de Europese heraldiek is de leeuw naast de adelaar het meest voorkomende 'wapendier', als teken van krijgshaftigheid en heerschappij. Het gebruik van deze wapentekens ontstond in de 12e eeuw en op de muurschilderingen van kasteel Rodenegg in Zuid-Tirol (c.1220-50) voert de held Ywain - de 'ridder met de leeuw' - een 'klauwende leeuw' op zijn schild, die hem bijstaat in de strijd. Op wapenschilden en in confrontatie met een tegenstander duidt het motief van de opspringende leeuw op een aanvalshouding, gepaard gaande met ontblote tanden, klauwende voorpoten en een verwoed zwiepende staart.[389]
In tegenstelling tot deze strijdbare leeuwen laat de Buraanse leeuw echter geen woest maar vriendelijk gezicht zien: hij brult niet en ontbloot geen tanden of nagels. Bovendien is hij niet in een confronterende positie weergegeven, maar in een leidersrol en omkijkend naar zijn gevolg. Het opspringen en omkijken duidt hier tevens op imponeergedrag in directe concurrentie met het steigerende paard dat hem op de voet volgt en op wie zijn blik gericht is.

Physiologus: de leeuw gaat voorop
Zoals in de Buraanse dierenstoet gaat de leeuw ook in de allegorische dierenrij van de Physiologus en de latere Bestiaria voorop. Aan de 'koning van alle beesten' (*rex, princeps bestiarum*) is het eerste hoofdstuk gewijd, dat tevens een van de langste en meest complexe is.[390] Ook in de beeldcyclus valt het accent op de eerste leeuw-illustratie, die tevens als openingsafbeelding van het gehele dierenboek fungeert. De 'Physiologus' heeft uit de antieke dierkunde drie specifieke eigenschappen (naturen) van de leeuw geselecteerd om deze vervolgens te relateren aan het verlossingswerk van Christus, de spirituele 'Leeuw uit de stam van Juda': zijn menswording, dood en verrijzenis. De opstaande 'leeuw van Juda' vormt op zichzelf al een krachtig bijbels symbool voor Jezus' Opstanding met Pasen en zijn triomf over de dood.[391]
Als eerste eigenaardigheid van de leeuw vermeldt de Physiologus: Wanneer een leeuw, die in de bergen loopt, ruikt dat hij achtervolgd wordt door jagers dan wist hij zijn sporen uit met zijn staart zodat de jagers hem niet kunnen vinden. Als tweede kenmerk wordt genoemd dat de leeuw in zijn slaap zijn ogen open houdt. Deze eigenschap van voortdurende waakzaamheid houdt ongetwijfeld verband met de aloude rol van leeuwen als wachterdieren. Volgens de derde en meest afgebeelde 'natuur' worden de welpen dood geboren en komen op de derde dag tot leven door de adem of (naar Isidorus) door het gebrul van de vaderleeuw.
De Buranus-leeuw laat in zijn houding interessante parallellen zien met de iets oudere Physiologus-illustraties uit Millstatt en Rein. In de Duitstalige Millstatt-codex (c.1200-10) begint de Physiologus op fol. 84v onmiddellijk onder de slotafbeelding van het Genesis-gedicht (het doodsbed van Jozef) met

[388]Leeuw: Schmidtke 1968, Katalog 331-47; LMA V (1991) 2141 f. Bronnen: Isidorus, *Etym.* XII 2,3-6 (ed. W.M. Lindsay 1911); Rhabanus Maurus, *De Universo* 8,1; naar antieke zoölogie: Plinius de Oudere, *Nat.hist.* 8,17-21/41-58; Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* 27,13-22 (ed. Th. Mommsen 1958).
[389]Ywain: Schupp 1982, afb. 4 f.; Klamt 1983, afb. 16. Vgl. een krachtmeting tussen twee leeuwen op een ivoren pyxis, oorspr. een jachthoorn (c.1100-30); herkomst: N-Frankrijk, Maasland, Engeland?; München BNM MA 165; 9,7 cm hoog, diam. boven c.11 cm; Goldschmidt 4 (1926), nr 72; Swarzenski 1967, fig. 269 f.; *Staufer* 1977, nr 615, afb. 425.
[390]*Physiologus* cap.1: 3 naturen; Isidorus, *Etym.* XII 2,3-6. Vgl. de begintekst van de Engelse Bestiaria (naar Isidorus), bv. Aberdeen-hs (c.1200-10), fol. 7r: *Incipit liber de naturis bestiarum*, te beginnen met de leeuw: *Leo fortissimus bestiarum, ad nullius pavebit occursum*; de leeuw is de sterkste onder de 'beesten', hij vreest geen enkele tegenstander. Zie boven: leeuw en adelaar.
[391]Naar de Jacobszegen (Gen.49,9), waarin deze zijn zoon Juda vergelijkt met een rustende leeuw: 'hij ligt als een leeuw, als de koning der dieren; wie waagt hem te wekken?' De identificatie met Christus en zijn opwekking uit de doden berust op Apoc.5,5: *Ecce vicit leo de tribu Juda*; Zie, overwonnen heeft de leeuw uit de stam van Juda. Zie bv. de openingsminiatuur uit de Physiologus Bernensis (Reims, c.825-50); Utrecht 1996, 83, fig. 69, nr 9; het Mattheus-blad uit de Codex Aureus van Karel de Kale (c.870), met aan de Physiologus ontleende randverzen (*Hic leo surgendo ../Qui nunquam dormit ..*), Mütherich/Gaehde 1976, pl. 36; bijschrift: Timmers 1978, nr 94; het Apocalypsblad uit de Bijbel van Moutier-Grandval (Tours 834-43), met Leeuw van Juda en Lam Gods; Cahn 1982, 49, afb. 26; cf. Schmidtke 1968, 74 f.

de tekst over de leeuw (*lewe*) en de illustratie van diens eerste natuur: Wanneer de leeuw in de bergen loopt of door de diepe wouden dwaalt en jagers opmerkt, dan zal hij zijn spoor uitwissen met zijn staart. Op de sterk vervaagde pentekening onderaan de bladzijde zien we links een jager te paard en rechts de leeuw die hij achtervolgt, gescheiden door een breed uitwaaierende rankenboom. De leeuw kijkt gealarmeerd om naar zijn belager en veegt met zijn staartflos over de grond achter zich. In de Carmina Burana houdt de leeuw zijn lange staart eveneens naar beneden, met het uiteinde om zijn achterpoot geslingerd waarbij de karakteristieke flos aan het oog onttrokken wordt door een afhangend palmetblad. De compositie van het jachttafereel lijkt sterk op de Buraanse diergroep rond de grote rankenboom, met rechts van de boom een tegen de binnenkantlijn springende leeuw die omkijkt naar een van links aanstormend paard dat hem achtervolgt. Mogelijk heeft de Buranus-kunstenaar zich door een dergelijke jachtscène in een woud laten inspireren tot zijn speelse variant zonder jagende ruiter, waarbij beide dieren zich onbedreigd en onbeteugeld kunnen overgeven aan hun lentelust.
Op fol. 85^{r} is rechtsonder nog een liggende leeuw zichtbaar, in een wakende wachterhouding, ter illustratie van zijn tweede natuur, het slapen met open ogen. Onderaan fol. 85^{v} (onder de panter-illustratie) is de derde natuur, over de doodgeboren welp (*welf*), uitgebeeld met een familiegroep (afb. 61). De leeuwin (*lewin*) kijkt toe hoe de vaderleeuw twee welpen de adem inblaast en zo tot leven wekt.
Het Physiologus-blad van het Modelboek uit Rein (c.1210) toont eveneens een leeuwenfamilie met twee welpen, ditmaal in een omlijst landschap met twee bomen waarlangs de groep zich voortbeweegt (afb. 62; fol. 3^{r}). Voorop loopt de leeuwin, met om de achterpoot gewonden staart, en kijkt zorgzaam om naar haar partner en jongen, waarvan de ene haar volgt (de dochter?). De andere welp springt hoog op tegen de vader die zich eveneens op zijn achterpoten verheft, zijn staart fraai langs zijn lichaam omhoog gekruld. De vaderleeuw lijkt zijn zoon op speelse wijze te leren vechten met klauwen en tanden, zoals leeuwen dat volgens Isidorus als welp al kunnen. De Buraanse leeuw combineert de houdingen van het ouderpaar: het viriele opspringen van de vaderleeuw met de staarthouding en het omkijken van de vooropgaande leeuwin.[392] Op de modelbladen met dierfiguren is de leeuw tegenover een griffioen geplaatst (fol. 8^{v}). Beide koningsdieren staan in een weerbare houding: met een poot respectievelijk vleugel ferm naar voren gestoken en de lange staart fier omhooggekruld, zoals bij de vaderleeuw. Met zijn loophouding zou de modelleeuw uit Rein fraai in de ronding van een medaillon passen en de leeuw op de ivoren speelschijf uit Keulen is dan ook in dezelfde houding weergegeven (spiegelbeeldig).
Het gedrag van de Buranus-leeuw lijkt in algemene zin te stroken met zijn naturen volgens de Physiologustraditie. Hij wist zijn spoor uit met zijn staart, al is zijn 'achtervolger' hier niet bedreigend, en hij kijkt waakzaam om zich heen als 'wachter van het lentewoud'. Hij wekt weliswaar niet zijn jongen maar wel de andere viervoeters tot leven, dat wil zeggen tot deelname aan het ontwaken van de levende natuur na de doodse winter. Hij geeft zelf het goede voorbeeld door op te springen en voor te gaan in de voorjaarsdans der dieren. In het wereldlijke kader van de Carmina Burana lijkt de energiek opspringende leeuw tussen de ranken vooral symbool te staan voor de algemene 'wederopstanding' van de natuur in de lentetijd.

De Buraanse leeuw
Tot de lichaamskenmerken van de leeuw behoren een machtige kop met imposante manen boven een krachtige borst- en schouderpartij, scherpe klauwen en een lange staart eindigend in een flos. In vergelijking daarmee is de fysiek van de Buraanse leeuw weinig karakteristiek. Met zijn kleine kop, langgerekte lichaam en dunne poten lijkt hij meer op een snel jachtluipaard dan op een sterke leeuw. Hij verheft zich op zijn achterpoten, maar klauwt zonder nagels, houdt zijn staart tussen zijn benen en verbergt zijn staartflos. De meest prominente soortkenmerken die deze leeuw vertoont zijn de vooruit-stekende borstpartij en de fraaigelokte manenkraag, die extra opvallen door zijn afgewende kop. De stralende manenkrans rond zijn hals benadrukt zijn solaire karakter en evenals de adelaar lijkt de leeuw de terugkeer van de zon te begroeten, waarbij zijn opspringende beweging de opwekking van de lentenatuur door de zonnekracht belichaamt. De zonnestralen van de lente stimuleren het dierenleven

[392]Houding van leeuwin: vgl. de latere Physiologus uit Aldersbach (c.1300), waar de eerste natuur van de leeuw is uitgebeeld: lopend door het bos, omkijkend en zijn spoor uitwissend; München BSB Clm 2655 (verz-hs), fol. 95ra; Hernad 2000, nr 118, afb. 233; zie boven.

en de plantengroei, die hier in nauwe samenhang worden getoond: de levenslustige leeuw is bijna verweven met de woekerende rankenboom.
Als een geboren leider voert koning leeuw de diergroep aan. Hij gaat kloek en moedig voorop, verheft zich en kijkt om naar zijn 'onderdanen' en volgelingen. Door zijn houding laat de mannelijke leeuw zich ook als boegbeeld van viriele kracht gelden. Hij richt zich op met verheven voorpoten en steekt zijn machtige frontpartij naar voren: zijn breed gewelfde borst en hals met majestueuze manenkraag. De omkijkende leeuw oogt verder eerder gracieus dan grimmig en zijn blik is eerder uitnodigend dan heersend. Hij heeft zijn staart zwierig om zijn achterpoot geslagen en lijkt in een speelse lentestemming de rol op zich te nemen van spelleider.
Met zijn gekunstelde houding, sierlijke lichaamsbouw en decoratieve manenlokken vertoont de Buraanse leeuw meer verwantschap met de ornamentale leeuwfiguren uit de rankeninitialen dan met de natuurgetrouwe en gespierde leeuwen uit de dierillustraties naar antiek model. Door deze kenmerken lijkt hij ook meer op zijn gestileerde oriëntaalse en vroeg-middeleeuwse voorgangers dan op zijn woeste en robuuste romaanse tijdgenoten, hoewel hij wel verwant lijkt met de gestroomlijnde leeuwfiguren in de Millstatt-codex. In feite is de exotische leeuw de meest artificiële dierfiguur van de Lentevoorstelling. Waarschijnlijk heeft de kunstenaar nooit een leeuw in levende lijve aanschouwd, terwijl de overige dieren hem uit zijn omgeving vertrouwd moeten zijn geweest. Bij deze inheemse dieren kon hij zijn eigen waarneming en kennis gebruiken bij de uitwerking van zijn modellen, wat resulteerde in een natuurlijkere weergave met levensechte details in bouw, uiterlijk, houding en beweging.

Het lustige paard steigert

In het lentewoud wordt de opspringende leeuw gevolgd door een potent paard: een steigerende hengst die door deze houding zijn mannelijkheid kan demonstreren. Bezitten de leeuw en het hert secundaire kenmerken die hen ondubbelzinnig tot mannetjes bestempelen, hun manen en gewei, het paard kan zich slechts door zijn viriele houding en het tonen van zijn geslacht als hengst presenteren. Bovendien is hij een toonbeeld van pracht, kracht en vitaliteit. In tegenstelling tot het halfverborgen hertenpaar waartussen hij zich bevindt wordt deze schitterende witte hengst in zijn geheel aan de beschouwer voorgesteld, van zijn trappelende voorhoeven tot en met zijn uitwaaierende staart. Het paard is het enige gedomesticeerde zoogdier op de miniatuur, maar wordt evenals de andere viervoeters in 'wilde staat' afgebeeld. De schimmel heeft het verzorgde uiterlijk van een edel rijpaard, maar wordt niet bereden en kan hier in het Buraanse woud onbeteugeld zijn eigen driften volgen. De temperamentvolle hengst spitst zijn oren voor de lokroep van de lente en aangespoord door het voorbeeld van de leeuw verheft hij zich zo hoog op zijn achterbenen dat hij iedere ruiter zou afwerpen, waarbij hij ongeduldig met zijn voorbenen trappelt en ongetwijfeld lustig hinnikt, zoals het paard in lentelied CB 132: *equus et hinnit*. De energieke bewegingen van het lentepaard passen bij de opgewonden stemming van het jaargetijde.

De hemelse paarden van de zonnewagen
Door zijn kleur, vormgeving en hoog opgerichte houding doet de Buraanse schimmel denken aan antieke 'hemelpaarden', met name aan de vier stralend witte paarden voor de zonnewagen van Sol-Helios. Met dit vierspan stijgt de zonnegod bij de dageraad in triomf op langs de hemelbaan om 's avonds te worden afgelost door Luna's maanwagen. In astronomische werken naar antiek model leeft deze beeldformule voort, zo laat een handschriftengroep uit Neder-Oostenrijk zien, met illustraties in pentekening bij teksten uit de *Aratea*.[393] Het betreft een 12e-eeuwse codex uit Melk en kopieën van

[393] *Aratea*: Latijnse bewerkingen van de *Phainomena*, Grieks gedicht over de 'hemelverschijnselen' door Aratus van Soloi (3e eeuw v.Chr.); het in de Leidse Aratea (Aken/Lotharingen c.830-40) verloren blad met zon en maan (naar antiek model) is overgeleverd in de kopieën uit de abdij van St-Bertijns in St-Omaars (c.1000): Helios-Sol opstijgend met zijn paardenquadriga en Selene-Luna neerdalend met haar ossenbiga; *Leidener Aratus* 1989 (A. von Euw) p. 15: Boulogne-sur-Mer BM 188, fol. 32v (en Bern BB 88).

rond 1200 uit Zwettl en vervolgens Klosterneuburg.[394] De jongste versie, met de meest vrije bewerking, toont de klassieke thema's in vervlakte romaanse stijl, omgeven door een medaillon: Sol op zijn paarden- en Luna op haar runderquadriga, met zijwaarts opspringende dieren. Het triomfwagen-schema gaat terug op de Romeinse heersersiconografie, maar is in zijn middeleeuwse vormgeving sterk beïnvloed door de imperiale kunst van Byzantium, zoals al blijkt uit de vorstelijke kledij van beide figuren.[395]
Bij de weergave van de triomfpaarden valt de nadruk op de opwaartse beweging die de wagen met de goddelijke of vorstelijke berijder ten hemel doet stijgen. Ook het witte Buraanse paard verheft zich tegen de blauwe lucht zoals de hemelpaarden van Sols quadriga bij zonsopgang. Met zijn elegante uiterlijk, stralend witte kleur en 'opstijgende' houding kan hij heel goed gemodelleerd zijn naar een hemelpaard uit een astronomisch handschrift, vergelijkbaar met het exemplaar uit Klosterneuburg van rond of kort na 1200. In de Carmina Burana streeft het witte paard niet naar de hemel, maar misschien kan een dergelijk beeldcitaat nog wel associaties oproepen met de stralend opkomende lentezon?

Flora's rijdier: een kunstwerk van de natuur
Het paard behoort niet tot de 'wilde dieren' van leerdicht CB 134, maar wordt als rijdier van Flora in CB 92 wel vereerd met een lange beschrijving.[396] Het verhalende strijdgedicht van Phyllis en Flora, ontstaan in Frankrijk in de tweede helft van de 12e eeuw, is een luchtige maar erudiete parodie over de verdiensten van ridder en clericus op liefdesgebied. De verliefde meisjes rijden naar het hof van Amor, die over deze kwestie zal beslissen (in het voordeel van de clericus). Dit simpele verhaaltje is aangekleed met een overdaad aan retorische topoi, waaronder beschrijvingen van de lieflijke omgeving en van de rijdieren van de meisjes: het muildier (*mulus*) van Phyllis en het paard (*equus*) van Flora, de *amica* van de clericus. Flora bedwingt met teugels van Venushaar een zeer rijk getooid paard. Haar rijdier wordt vergeleken met de gevleugelde Pegasus en beschreven als een 'klassieke schoonheid', geheel volgens de regels van de antieke retorica. Het magnifieke paard kenmerkt zich door uiterlijke schoonheid en pracht. Het heeft de kleur van een appelschimmel, artistiek getekend in een patroon van zwanewit vermengd met zwart. Het mannelijke dier is lenig van bouw en jeugdig van leeftijd, zijn blik is wat timide (volgens andere versies juist *tumide* of trots) maar zeker niet wild (*seve*). Hij heeft een verheven hals met licht gespreide manen, een vooruitstekende borst en een kort hoofd met kleine oren. Zijn gewelfde rug loopt uit in lange, brede dijen en daaronder rechte benen met holle hoeven. Het paard is kortom een waar meesterwerk van de natuur en geheel naar antiek ideaalbeeld geschapen. Voor zijn beeldende *descriptio* van Flora's edele rijdier heeft de geleerde dichter namelijk geput uit de eigenschappen van het ideale paard die Isidorus van Sevilla opsomt in zijn *Etymologiae*. Deze kernkwaliteiten van het rijpaard gaan weer terug op de klassieke hippische traditie, die begint met de Griekse 'Paardrijkunst' van Xenophon en in de Latijnse vakliteratuur wordt voortgezet.[397]
Isidorus onderscheidt drie typen paarden: het edele strijdros dat geschikt is als rijpaard (*generosum preliis, ad equitandum aptum*), het gewone werkpaard dat zich leent voor lastdier (*vulgare atque*

[394]Astronomie-illustraties in pentekening: verz.hs Klosterneuburg (c.1200): CCl 685; 90 bl. van 31 x 21 cm, fol. 70v-88r; jongste van groep parallelhss uit Neder-Oostenrijk, met anonieme Latijnse Aratea-bewerking (vanaf 9e eeuw): hs uit Melk (12e eeuw): Vat.lat.643, en kopie uit Zwettl (c.1200): Cod.296. Winkler 1923, 11 f., afb. 22 f., 26 f.; Klosterneuburg 1992, nr 40; Krems 1964, nr 39, 48, afb. 5; *Babenberger* 1976, nr 1056; groep: *Kuenringer* 1981, nr 241; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, 331-33.
[395]Antiek Romeins: bv. PK Rome, pl. 180: altaarreliëf (12 AD) met apotheose van Julius Caesar en quadriga van Sol; pl. 353: christelijke omduiding: gewelfmozaek in graftombe van necropool onder St-Pieter (laat 3e eeuw): Christus-Sol opstijgend met span witte hemelpaarden; cf. Ling 1998, 106. Vgl. PK MA I, pl. 375b, voor een Byzantijns beïnvloede versie uit Zuid-Italië: Kroniek met Cartularium van klooster St-Sophia in Benevento, gedateerd 1119; Vat.lat.4939, fol. 126r: keizer Otto II als Romeinse triomfator, verleent document aan abt.
[396]CB 92: beschrijving van de rijdieren: str. 44-57, paard: 49, 50-52, zadel 53-7; zie CB-edities; Walsh 1976, nr 23 en 1993, nr 29; Faral 1967, 198 f.: citaat CB 92, str. 50-52 en Isidorus XII 1,45 f.; Hurst 1995. Vgl. Hartmann von Aue, *Erec*, 3059-60: Erecs strijdros (*ros*) en het damespaard (*pherit*) van vrouwe Enite worden gezadeld; 7286-7766: bijna 500 verzen lange beschrijving van Enites rijpaard; geroemd worden zijn bouw, eigenschappen en opmerkelijke kleur, maar meer nog het kostbare zadel en tuig; Bumke 1986, 236-8.
[397]Kenmerken van het 'klassieke paard': naar Isidorus, *Etym.* XII 1,45 f.; terug op Xenophon, *Peri Hippikes* 1,3-12; klassiek Latijn: Varro, *De Agr*. II 7,5; Columella VI 29,2 ff.; Vergilius, *Georgica* 3,72 ff.

gregarium, ad vehendum aptum) en tenslotte de hybride zoals het muildier van Phyllis (*mulus*), de onvruchtbare kruising tussen een ezel en een merrie.[398]
Hij vat de eigenschappen van het ideale rijpaard (ofwel strijdros) samen in vier punten waarop men, 'volgens de ouden', bij edele paarden (*generosis equis*) moet letten: bouw, schoonheid, temperament en kleur (*forma, pulchritudo, meritum atque color*). De ideale vorm bestaat uit een stevig gespierd en evenwichtig gebouwd lichaam, met lange opgetrokken flanken, een grote ronde bilpartij en brede borst, gedragen door ranke voeten met holle hoeven. Als schoonheidskenmerken gelden een klein en slank hoofd met een strakgespannen huid, korte en spitse oren, grote ogen en wijde neusgaten, verder een opgerichte hals, volle manen en staart, ronde harde hoeven. Een goed strijdros dient onverschrokken van temperament te zijn, lichtvoetig en met trillende ledematen (als teken van moed). Bij de belangrijkste kleuren noemt Isidorus na de vos, bruine en gele ook de diverse typen schimmels. De appelschimmel wordt zo genoemd vanwege zijn kringenpatroon van stralend wit omgeven door purper: *Scutulatus vocatus propter orbes quos habet candidos inter purpuras*.
De schimmelhengst van de lenteminiatuur komt opvallend goed met deze beschrijvingen overeen en mag dan ook een 'klassiek paard' genoemd worden. Het stralend witte haarkleed van deze appelschimmel is doorweven met een subtiel patroon van zachtblauwe kringen. Behalve zijn welgevormde bouw, sublieme schoonheid en fraaie kleur demonstreert hij als bij een hengstenkeuring door zijn trappelende springhouding tevens zijn gespierde achterhand en vurige temperament, zijn uitwaaierende golvende staart en opgerichte hals die extra accent krijgt doordat zijn manen de andere kant op vallen. Zijn moed en durf blijken bovendien uit het feit dat hij niet voor de leeuw op de vlucht slaat maar hem juist onverschrokken volgt. Hij heeft het vereiste edele hoofd en de slanke (droge) benen met harde hoeven van het rijpaard, maar zijn ogen en neusgaten mochten wat sprekender zijn en zijn te lange achtervoet zakt door bij het afzetten. Xenophon vermeldt al de holle hoef, die bij het aanraken van de aarde klinkt als een cymbaal. Dit kenmerk voegt aan de lenteminiatuur nog een muzikale dimensie toe. Het lichtvoetige paard laat na zijn wellustige gehinnik ook ritmisch en melodisch hoefgeklepper weerklinken bij zijn galopsprongen door het woud.
Het beschreven paard van Flora en het geschilderde paard van het lentewoud voldoen geheel aan het antieke schoonheidsideaal. Dichter en tekenaar geven beiden het 'klassieke paard' weer, in woord en beeld, waarbij de keuze voor de appelschimmel overeenkomt. Deze overeenstemming impliceert niet dat het lentepaard op de 13e-eeuwse miniatuur is gebaseerd op de dichterlijke beschrijving uit de late 12e eeuw, maar eerder dat beide kunstuitingen uit dezelfde traditie voortkomen. Als producten van de geleerde Latijnse schooltraditie zijn beide gemodelleerd naar antiek-Romeinse voorbeelden en hun voortzetting in middeleeuwse gedaante.

Het klassieke paard in romaanse stijl
Het elegantste rijpaard uit de Salzburgse school treffen we aan in het Perikopenboek van St.Erentrud (c.1150), op de miniatuur met de Byzantijnse keizer Heraclius, die in triomf met het Heilig Kruis Jeruzalem binnenrijdt op een stralend witte appelschimmel met fraai gebogen hals en langgelokte manen (afb. 71).[399] De latere Buraanse appelschimmel komt uit dezelfde traditie voort maar is nog ranker van bouw dan dit sierlijke keizerpaard uit de 12e eeuw.
Van alle paardentypen in de romaanse kunst vertoont het fijngebouwde Buraanse paard de meeste verwantschap met de lichtvoetige rijpaarden uit Noord-Italië. Deze laat-romaanse paarden zijn de sierlijke nazaten van het antieke paard in een wat afgeslankte vorm. Het 'klassieke rijpaard' maakte rond 1100 zijn rentree in Rome op de antikiserende wandschilderingen in de onderkerk van de San Clemente, waar de legende van St-Alexius een Romeinse senator op een prachtig wit paard laat zien.[400] Op het Lombardische vloermozaïek in de kathedraal van Casale Monferrato (c.1140) strijden bijbelse helden (als Abraham) op gespierde maar edel gebouwde klassieke krijgspaarden (afb. 72).[401]

[398] Vgl. de 13e-eeuwse terminologie: Albertus Magnus, *De animalibus* (p. 1378), die 4 typen paarden onderscheidt: krijgspaarden of strijdrossen (*dextrarii*), lichte rijpaarden en damespaarden (*palefridi*, uit *paraveredi*), snelle renpaarden (*curriles equi*), last- en trekpaarden (*runcini*); naar Bumke 1986, 236 f.
[399] München BSB Clm 15903, fol. 86v: *Exaltatio crucis*; Klemm 1980, nr 272, afb. 609.
[400] Demus 1968, pl. 38, XV; Grabar/Nordenfalk 1958, 29: Alexius tegenover zijn vader (de senator).
[401] Kier 1970, afb. 380: veldslag van Abraham tegen de koningen van het Oosten; Gen.14,1-17; vgl. de beschrijving van een ideaal strijdpaard in Job 39,19-25. Vgl. Kier 1970, afb. 381 f.: vloermozaïek uit de

De rond of na 1200 gedateerde sokkelschildering in de krypte van de Dom van Aquileia toont - in imitatie van een geborduurd wandkleed - vermoedelijk episodes uit een kruisvaardersroman, waaronder een scène van een kruisridder die een barbaarse boogschutter (Saraceen) achtervolgt (afb. 73). De vlot getekende ruiters en hun snelle rijdieren zijn opvallend levendig weergegeven, waarbij beide paarden (ook dat van de barbaar) het klassieke type van Casale volgen.[402] Dit type strijdros verschijnt in de 13e eeuw ook op de ruiterzegels van de Babenbergse hertogen van Oostenrijk en Stiermarken, met de landvorst als krijgsheer te paard in volle wapenrusting. Op een zegel van de laatste Babenberger, Frederik II de Strijdbare (1236), vertoont diens springende hengst nog dezelfde fraaie welvingen, met een soepel gebogen hals en een klein edel hoofd.[403] Deze antiek geïnspireerde vormgeving lijkt te wijzen op invloeden uit het naburige Noord-Italië.

Het edele rijpaard

Leeuw en paard zijn beide verbonden met koningschap en heerschappij, de leeuw als symbolisch machtsembleem en het paard op meer praktische wijze als onmisbaar rijdier en strijdros. Het edele rijdier voor de strijd en de jacht geldt vanouds als statussymbool voor de heersende klasse, de bereden stand van krijgers en ridders. Vooral in de opvallende schimmelkleur straalt het rijpaard glorie en luxe uit en bekrachtigt daarmee de verheven rang van zijn berijder. Het glanzend witte paard staat zowel symbool voor zuivere volmaaktheid als voor heerschappij en triomf, waardoor het een passend rijdier vormt voor zegevierende helden en ruiterheiligen, voor machtige keizers en pausen, en zelfs voor Christus als triomfator.[404] Uiteraard kent ook het glorieuze paard als heersersdier en teken van adeldom (*nobilitas*) zijn keerzijde: als negatief symbool van pronkzucht en weelde (*luxuria*), trots en hoogmoed (*superbia*).[405]

Blijkens de miniatuur met de naamgeving der dieren in de Angelsaksische 'Aelfric-Hexateuch' (mid 11e eeuw) geldt de bijzondere status van het paard in relatie tot de mens al vanaf de schepping. Op deze paradijsscène brengt God de dieren naar Adam, die ze hun namen geeft ter bevestiging van zijn heerschappij over het dierenrijk. Temidden van de 'dieren der schepping' verschijnt een opvallend groot en fraai wit paard met een hoofdstel om, dat als het ware voorbestemd is om tot rijdier van de mens te worden uitverkoren. De Schepper wijst op het paard, dat fier naar voren stapt, en overhandigt Adam de teugels.[406] Het paard maakt geen deel uit van de symbolische *Physiologus*-groep, maar speelt als rijdier van jagers toch een rol in bepaalde illustraties. In de Millstatt-Physiologus achtervolgt een jager te paard een leeuw door het woud en blaast een ruiter op zijn jachthoorn wanneer zijn hond een steenbok heeft opgespoord ((fol. 84v en 93v). In het modelboek van Rein maakt een hoornblazende ruiter deel uit van de reeks standenafbeeldingen (fol. 2r), waarbij 'de jager' wordt voorgesteld als een

---

kathedraal van Vercelli, c.1140 (Museo Leone), met o.a. scènes uit het 'Rolandslied': ridder op robuust paard van 'Normandisch' type (als op tapisserie van Bayeux, laat 11e eeuw).

[402]Grabar/Nordenfalk 1958, 51; Demus 1968, 61, 128 f., pl. 61; Zarnecki, *Romanik/Romanesque* 1970/1971, pl. 169: achtervolging te paard; sokkelzone onder de Passiescènes (1.20 m hoog): imitatie van een geborduurd wandkleed, met verhalende scènes in rood-bruine penseeltekeningen met okergele inkleuringen; cf. Kugler 1973, 7, 24-31, afb. 46-9.

[403]Ruiterzegels (landsheertype): vgl. het 'Beierse zegel' van Leopold IV van Babenberg, markgraaf van Oostenrijk (1136-41), vanaf 1139 ook hertog van Beieren (oorkonde 1140): paard in stijve galopbeweging; 'Stierisch zegel' van Frederik II, hertog van Oostenrijk en Stiermarken (1230-46), oorkonde 1236: paard in soepele galopsprong, schild met Stierische panter als wapendier, maar Oostenrijks vaandel aan lans; gesneuveld in de slag aan de Leitha; *Babenberger* 1976, nr 727 en 733b, afb. 37ab; cf. *Wittelsbach* 1980, I/2, nr 19.

[404]Naar Apoc. 19,11-16; zie bv. het kryptegewelf van de kathedraal van Auxerre (c.1150) met de hemelse heerscharen: een gemmenkruis met als middelpunt Christus rijdend op een wit paard omgeven door vier ruiter-engelen; Demus 1968, pl. 124/LV.

[405]Paard: Schmidtke 1968, Katalog, 373-7; LMA VI (1993) 2029 f.; LCI 3 (1971), 411-15 (J. Traeger).

[406]Londen BL Cotton Claudius B.IV, fol. 6; metrische bijbelparafrase in Oud-Engels van Pentateuch en boek Jozua, door Aelfric († c.1020 als abt van Eynsham in Oxfordshire) en anonieme bewerker; rijk geïll. hs: Canterbury St-Augustine (c.1050), beeldcyclus naar laat-antieke Pentateuch; Klingender 1971, afb. 123. Vgl. de Spaanse 'Morgan Beatus', León mid 10e eeuw; New York M.644, fol. 79: diergroep in ark van Noach, onderaan in het midden een blauwgekleurd paard (schimmel) met halster; Williams 1978, pl. 14. Zie ook PK MA II, afb. 82: gotische scheppingsreliëfs aan de westgevel van de kathedraal St-Étienne in Auxerre (sokkel van N-portaal, c.1280), waar God een prachtig paard creëert.

heer van stand die te paard met zijn honden op een hert jaagt (afb. 77). Op het Physiologusblad (fol. 3^{r}) verschijnt het paard (als halffiguur) in het gevolg van de panter (afb. 62) en bij de dierafbeeldingen (fol. 7^{v}) staat dit trotse rijdier met opgeheven hoofd tegenover een even hooghartige kameel.
De belangrijkste bron voor de theoretische paardenkennis van het Latijnse Westen was Isidorus van Sevilla, die in zijn *Etymologiae* een samenvatting bood van de antieke wetenschap op paardengebied.[407] In de middeleeuwse Bestiaria mocht dit belangrijke rijdier niet ontbreken en omdat het paard in de Physiologus niet voorkomt putte men voor informatie uit Plinius en vooral Isidorus. Al in de Karolingische 'Physiologus Bernensis' (Reims c.825-50) wordt de dierenverzameling aangevuld met de Isidorus-passage over het paard, voorzien van een illustratie die met de laat-antieke stijl van de oorspronkelijke reeks dieren overeenkomt.[408] In de latere Bestiaria uit Engeland zijn de grootste hoofdstukken van het deel over de tamme dieren gewijd aan het paard en de hond als de trouwe metgezellen van de mens.
Hetzelfde geldt voor het eerste boek van de *Cynegetica*, waarin Oppianus de verschillende manieren van jagen bespreekt, met een hoofdrol voor de jachthond en het rijpaard. Vooral het paard wordt geroemd: 'De vernuftige natuur heeft aan paarden boven alle sterfelijke wezens een subtiele geest en hart geschonken.'[409] Paarden zijn zo geschikt voor de strijd en de jacht door hun natuurlijke moed en weerbaarheid. De illustraties in de 11^{e}-eeuwse Marciana-codex laten zien hoe zij dapper een leeuw en luipaard trotseren, de confrontatie aangaan met een beer en naar een everzwijn trappen. Het tweede boek begint met mythische helden, die bekend staan als krijgers en uitvinders van de jacht: eerst Perseus als jager te voet, dan de Dioscuren Castor en Pollux, als jager te paard en met honden.
In de klassieke mythologie gelden de Dioscuren als temmers van wilde paarden. Deze Spartaanse helden en tweelingzonen van Zeus werden tot de beschermheren van de Romeinse ruiterij en kregen een tempel op het Forum. Monumentale marmeren Dioscurengroepen, twee naakte helden die elk een steigerend paard bedwingen, zijn in Rome nog te vinden op het Capitool en het Quirinaal. Deze laatste beeldengroep (5.50 m hoog) stond oorspronkelijk opgesteld in de Thermen van Constantijn.[410] Het hoge steigeren drukt hier de wilde kracht van de nog ongetemde paarden uit. Ook op de Buraanse miniatuur lijkt deze houding de 'wilde staat' van het paard te accentueren, evenals het trappelen met de voorbenen.
Op de talloze afbeeldingen van veldslagen en belegeringen zien we gewapende krijgers komen aanstormen op hun paarden, die meestal springend zijn weergegeven in nabootsing van de rengalop. Alle prominente strijdrossen lijken evenals hun berijders van het mannelijk geslacht te zijn. Het is opvallend hoe vaak de hengsten van legeraanvoerders poseren in een beteugelde steigerhouding en met een duidelijk zichtbaar geslacht, daarmee de manhaftigheid van hun ruiters onderstrepend. In deze pose worden bijvoorbeeld in de laat-antieke Vergilius Vaticanus (Rome c.400) de gezadelde en prachtig opgetuigde paarden gepresenteerd, die koning Latinus de Trojanen aanbiedt.[411]

Het potente paard
Mannen die steigerende paarden in bedwang houden zijn ook te zien op een vloermozaïek uit Sousse in Tunesië (vroeg 3^{e} eeuw), dat de wagenrennen tot thema heeft.[412] Hier worden vier opgewonden

[407]Isidorus van Sevilla, *Etym.*XII 1,41-60 (ed. W.M. Lindsay); terug op de *Peri Hippikes* of 'Paardrijkunst' van Xenophon, Atheense cavalerie-aanvoerder (5^{e}/4^{e} eeuw v.Chr.); klassiek Latijn: Varro, *De Agr*. 2,7; Vergilius, *Georgica* 3,72 ff.; Plinius 8,64-7: verhalen over paard en meester.
[408]Bern 318, fol. 7-22; reeks aangevuld met 2 dieren: de haan (21^{v}-22^{r}) naar Ambrosius' *Hexameron*, het paard (22^{v}) naar Isidorus (slotpassage); Homburger/Steiger 1964/1972.
[409]'Ze herkennen altijd hun eigen dierbare wagenmenner, hinniken bij het zien van hun glorieuze ruiter en rouwen hevig om hun kameraad als die sneuvelt in de strijd.' Oppianus, *Cyn.* I 225; zie boven.
[410]Moormann/Uitterhoeve 1999: 'Dioskouren'.
[411]Vergilius Vaticanus, fol. 63^{r} (pict. 42), *Aeneis* VII 274-9; drie paarden op voorgrond: een bruine, vos en schimmel; Stevenson 1983, 79; Wright 1984 en 1993. Vgl. Itala-fragmenten uit Quedlinburg: 6 bladen uit geïll. Latijns OT-hs (Itala-versie): bijbelboek Samuel/Koningen, Rome c.400; Berlijn DSB theol.lat.fol.485, fol. 2^{r}: Samuel op biga met trappelende vos en schimmel; Weitzmann 1977, pl. 5; PK Rome, pl. 367.
[412]Sousse Museum: mozaïek met de vier circusfacties; Stevenson 1983, afb. 78. Zie ook Ling 1998, 89-91, afb. 63 f.; Bardo Museum, Tunis: een wedstrijd in volle gang (circusmozaïek uit Carthago) en (uit Dougga) portret van een triomferende wagenmenner, genaamd *Eros*, met zijn vierspan (namen: *Amandus*, *Frunitus*; cf. ibid. 93 f.: mozaïek met stoeterij en renpaarden, uit Huis van Sorothus in Sousse (geen afb.).

paarden door stalknechten aan het publiek gepresenteerd. Zij tonen hun kunnen en temperament, in overeenstemming met hun namen: *Pupillus* (Knaap), *Cupido, Amator* (Minnaar) en *Aura* (Wind, Bries), waarvan alleen de laatste betrekking heeft op de vereiste kwaliteit van snelheid. De seksueel getinte naamgeving van de renpaarden en circusfacties binnen de antieke mannenwereld van de hippodroom getuigt van het populaire geloof in de buitengewone lust en potentie van het paard.[413] Het is dan ook niet verwonderlijk dat de christelijke kerkvaders en zedenmeesters het paard vereenzelvigden met de ondeugd der *Luxuria*, in de betekenis van zinnelijke begeerte en wellust. Zo gebruikt Gregorius de Grote in zijn *Moralia in Job* al het beeld van het vlees (lichaam) als paard, dat door de ziel moet worden ingetoomd.[414]
Volgens de middeleeuwse Bestiaria en hun antieke bronnen schuilt de libido van het paard in zijn lange manen. Paarden kunnen oud worden en tot op hoge leeftijd seksueel actief zijn, maar het kortwieken van de manen zal de potentie van een dekhengst ruïneren. Zo zijn ook merries met lange manen fier en warmbloedig, maar dooft hun geslachtsdrift wanneer hun manen worden afgeschoren.Bij de witte partij van de Keulse speelset (c.1200), met dierfiguren naar antiek model, zijn zowel de zogende merrie als de vurige hengst getooid met een weelderige manendos (afb. 69). Daarbij gedragen zij zich geheel conform hun reputatie uit de dierenboeken. De staande merrie buigt zich - als enige van de moederdieren - bij het voeden zorgzaam naar haar drinkende veulen. Volgens Plinius houdt een merrie dan ook meer van haar jong dan enig ander dier.[415] De hengst neemt met zijn wilde galopsprongen en lange wapperende manen de rol op zich van bronstig en potent mannetjesdier. Een wat oudere Keulse speelsteen maakt het lenteplaatje van de lustige hengst compleet door hem onder een bladrank te plaatsen.[416]

De lentelust der paarden
Uitgebreidere weergaven van het typerende lentegedrag van paarden zijn vooral te vinden in de illustraties bij antieke werken over dieren en de fokkerij. Zo vormt het leven der paarden het onderwerp van het eerste boek van Oppianus' *Cynegetica*. Op de bijbehorende illustraties worden bekende rassen in hun natuurlijke omgeving getoond: de Siciliaanse paarden aan de voet van de Etna (fol. 10^{r}), de snelle Iberische paarden in rengalop (fol. 10^{v}) en de Griekse paarden van Nisa op de laagvlakte van Boeotië, de landstreek ten noorden van Attica met Athene (fol. 11^{v}). Het in cultuur gebrachte land - met een grazige paardenweide, een rijpende graanakker en een rij (fruit)bomen - wordt omgeven door rivieren vol vissen en vogels en nog bekroond door een smalle strook wolkenlucht. In feite zien we hier een laat-antiek agrarisch lentelandschap: een gecultiveerd stuk land in een waterrijke rivierdelta, met percelen voor veeteelt, land- en tuinbouw, in de meest vruchtbare tijd van het jaar. Ook het dartele gedrag van de twee paarden, beide appelschimmels, wijst op de paartijd van de lente. Een bronstige hengst paradeert met verheven hals en uitwaaierende staart rond een grazende merrie om haar te imponeren en te verleiden. Zij lijkt zich over te geven aan zijn avances gezien haar onderdanige houding en willig opgetilde staart. Ook verderop in het handschrift komen nog paarden op het liefdespad voor, tussen andere dierlijke liefdesparen (fol. 14^{v}).[417]
Daar de draagtijd bij paarden gemiddeld ruim 11 maanden is valt de paartijd eveneens in het voorjaar. Volgens Varro moet het dekken van de merries gebeuren tussen de lenteëvening en het zomersolstitium (25 maart-24 juni), opdat de veulens geboren worden tijdens de volle bloei van de natuur. De

[413]Ook in de Middeleeuwen; zie: Hurst 1995, 49; Rowland 1974, 103-12.
[414]Zie: J. Traeger, in: LCI 3 (1971) 412; vgl. Jeremia 5,8: Geile bronstige hengsten zijn het, die hinniken naar de vrouw van hun naaste. Gregorius Magnus, PL 76, 588B; naar Schmidtke 1968, 373, 'Pferd' I, n.1179. Vgl. composietdieren met symbolische eigenschappen, o.a. een 'ondeugdenbeest' met lendenen van paard, met als eigenschap: *inquinat* (bezoedelt) en als ondeugd: *luxibus* (door zinnelijke begeerten); Psalmencommentaar van Gerhoh van Reichersberg (deel III), met notities van auteur; München BSB Clm 16012, uit St.Nikola bij Passau, geleend uit Reichersberg (overige banden nog daar, naburige aug.koorherenstiften); fol. 181^{rv}: 2 halfblad-ill. bij tractaat over psalm 37: vermaning tot zondaars (*peccatores*); Klemm 1980, nr 204, afb. 464 f.
[415]Plinius 8,64-7; verder: paarden zijn erg intelligent, kunnen wel 50 jaar oud worden, maar merries gaan eerder dood. Aberdeen-Bestiarium: naar Isidorus en Plinius (zie website); zie boven: Bestiarium.
[416]Speelsteen met lentepaard: vindplaats: Borgloon (Belgisch Limburg), burcht van de graven van Loon; Luik Museum (A.I.173); walrustand; Kluge-Pinsker 1991, nr B 25 (Keulen 1150-75); Goldschmidt 3, nr 264.
[417]Venetië Marciana gr.479, fol. 11^{v}: de paarden van Nisa; Rome 1996, nr 20, p. 203, fig. 116; zie ook Spatharakis 2004.

agrarische maandencyclus, die de Romeinse triomfboog van Reims decoreert (eerste helft 3e eeuw), plaatst het dekken in Juni. Het reliëfpaneel toont een fokker, die een dekhengst een 'paardige' merrie laat bestijgen. Na de zomeroogst laat het Septemberpaneel het gebruik van de paarden zien: een trekpaard voor de ploeg en een rijpaard voor de hertejacht.[418]
De paardenhouderij bij de Romeinen wordt door Vergilius behandeld in het derde boek van zijn *Georgica*, een leerdicht over de landbouw, waarin de dichter - zelf een boerenzoon en in bezit van een boerderij - vooral het vredige en arbeidzame landleven verheerlijkt.[419] In de Vergilius Romanus, vermoedelijk ontstaan in Rome (eind 5e eeuw), wordt boek III geïntroduceerd door een pastoraal tweeluik van twee beeldpagina's: drie herders met hun honden bij het hoeden van een gevarieerde kudde.[420] De linkse afbeelding legt de nadruk op de voorspoed van de veestapel en toont vredig grazende schapen en geiten naast een paardenfamilie: een voskleurige merrie met haar veulen en een steigerende zwarte hengst. De rolverdeling van de paarden benadrukt hun vruchtbaarheid in de lentetijd: de zogende merrie als zorgzaam moederdier en de opspringende hengst als verwekker van de nakomelingen. Een staande herder luistert aandachtig naar zijn fluitspelende collega, maar ook de beide paarden kijken met gespitste oren om. Deze gezamenlijke respons van mens en paarden op de muziek lijkt de bijzondere intelligentie en sensitiviteit van het paard binnen de diergroep te accentueren. Op de rechtse afbeelding heerst een meer opgewonden stemming: twee jonge stieren gaan een duel aan en twee uitgelaten paarden rennen met opgestoken staarten om elkaar heen over het veld. Vergilius beschrijft met veel sympathie het jonge en vurige paard, dat getraind wordt voor de renbaan of de strijd. Dit temperamentvolle dier kan in beide scènes herkend worden: rechts in de twee ronddollende jonge paarden die zich met elkaar meten in snelheid, links in de dartele hengst van de familiegroep. De over het zandkleurige beeldvlak verstrooide struiken, bladertakken en een enkele rose bloem completeren deze idyllische lentevoorstelling.

Het witte paard van de Meiprins
In de middeleeuwse kalendercycli krijgt het paard een nieuwe rol te vervullen, als rijdier van de Meifiguur: een jonge edelman die in het voorjaar uit rijden gaat, vaak met een jachtvalk op de hand. De hoofse ruiter neemt de plaats in van de traditionele pastorale scène om het buitenleven van Mei uit te beelden. Deze 'veredeling' van de meimaand kan teruggaan op Isidorus van Sevilla, die in zijn *Etymologiae* Mei als de maand der edelen opvoert, door de naam *maius* af te leiden van de Romeinse patriciërs (*maiores*) aan wie deze maand volgens hem gewijd was.[421] De middeleeuwse versie van de edelgeborene is de ridder te paard en het nieuwe type Mei-afbeelding is gewijd aan deze eigentijdse edelman en zijn aristocratische buitensport. Zo zien we in Italiaanse maandencycli de Meiprins op een springend paard uit rijden gaan.[422] Het representatieve type van de jonge valkenier te paard is vooral populair in Frankrijk en siert daar in de 12e en 13e eeuw menig Kalendarium in de luxe gebedenboeken van de hoge adel. Een prachtig voorbeeld biedt de Meiminiatuur in het Normandische Dames-Psalter van Fécamp (c.1180), waar tegen een gouden achtergrond een vorstelijk geklede jongeman zijn

[418]Varro, *De agr./De re rustica* II 7,7; Stern 1953, 209: citaat. Reims, 'Porte de Mars', onderzijde van centrale boog: jaarcyclus in vierkante lijst rond middenpaneel (Annus omgeven door seizoenen), verdeeld in 12 compartimenten, over: juni-dec.; Stern nr 2, pl. 38,4; Webster 1938, 34, nr 4, pl. 2.
[419]Vergilius, *Georgica* (37-30 v.Chr.), opgedragen aan Maecenas; lofprijzing van het Italiaanse landleven en de 'vredesheerschappij' van Augustus, in de vorm van een leerdicht in 4 boeken: over de akkerbouw (graan), tuinbouw (wijn), veeteelt (paarden) en imkerij (bijen); III 72 ff.: o.a. kenmerken van een edel paard (naar Xenophon).
[420]Vergilius Romanus: Vat.lat.3867 (in St-Denis tot 1441); fol 44v-45r: veeteelt: bucolische motieven, enige resterende ill. bij *Georgica*; Weitzmann 1977, pl. 12 (44v); Rome 1996, nr 2, fig. 59 f.: beide Georgica-afb. naast elkaar. Vgl. de rustieke vignetten op de mozaïekvloer van het keizerlijke paleis van Constantinopel (c.500): o.a. een boom met vogels, een musicerende herder met hond, een grazend paard en een zogende merrie met veulen; Grabar 1968, fig. 156.
[421]Mei als maand der edelen: Beer 1956, 38; Mâle 1972, 72. Isidorus, *Etym.* V 33,8 f.: *Maius dictus a Maia, matre Mercurii, vel a maioribus natu, qui erant Principis rei publicae. Nam hunc mensem maioribus consecraverunt*.
[422]Bv. vloermozaïek in Dom van Aosta (c.1130); Kier 1970, afb. 375; portaalreliëfs aan Dom van Lucca (1233); Steinen 1965, afb. 57b; verder o.a. in Verona, Arezzo, Perugia.

appelschimmel berijdt en zijn valk africht.[423] Een fraaie monumentale tegenhanger is te zien op de MAIUS-schijf van het zuidelijke roosvenster aan de kathedraal van Lausanne, een werk in Noord-Franse stijl (voor 1235), waar de valkenier zijn schimmelhengst in gestrekte galop over de bontgekleurde velden laat rennen onder een stralend blauwe hemel.[424]
De hoofse ruiter met zijn valk (en hond) vormt een populair motief in de kunst van deze periode en verschijnt onder meer als standsteken op 'jonkheerzegels', als kenmerk van 'de jeugd' (*iuvenis, iuventus, adolescentia*) op uitbeeldingen van de levensfasen van de mens, als verbeelding van het actieve ridderlijke leven, maar ook als symbool van jeugdige (en adellijke) arrogantie en overmoed.[425]
Het is onduidelijk in welke hoedanigheid de jonge valkenier optreedt (naast twee muzikanten) op de als een draperie weergegeven sokkelschildering in een kapel van de abdijkerk van Summaga, bij Portogruaro in de Veneto (na 1211). Het elegant opspringende rijpaard van de jongeling lijkt in zijn sierlijke houding en uiterlijk een ranke soortgenoot van het Buraanse paard (afb. 74).[426]
Als kalendermotief verbeeldt de jonkheer op zijn lenterit de jeugdige levenslust maar ook de 'liefdesjacht' die bij zijn leeftijd en het jaargetijde hoort. Met zijn wellustige reputatie staat het onstuimige rijdier van de jonge Meiridder tevens symbool voor de seksuele driften die met de lentevreugde ontwaken. Ook de prachtige schimmel, waarop de verliefde Flora (met haar sperwer) naar het hof van Amor rijdt, belichaamt niet alleen de vitaliteit en schoonheid van de jeugd maar ook de natuurlijke liefdeslust in de lentetijd.
De appelschimmel van de Lenteminiatuur heeft geen berijder maar vertoont wel alle kenmerken van het edele rijpaard van Flora, dat gemodelleerd is naar het antieke schoonheidsideaal. Behalve door zijn klassieke schoonheid valt het Buraanse lentepaard op door zijn energieke steigeren, waarmee hij niet alleen zijn springkracht en vurige temperament toont maar ook zijn jeugdige wellust en mannelijke potentie. De geheime bron van zijn libido, zijn lange manen, houdt hij echter voor de toeschouwer verborgen achter zijn welgevormde hals. Het voorjaar is de paartijd voor de paarden en als een lustige hengst poseert hij in opspringende (dek)houding, begerig hinnikend en trappelend van ongeduld om zijn lentedriften te volgen.

Een dierlijk liefdespaar: hert en hinde

Terwijl op de Buraanse miniatuur het paard steigert en de leeuw zich opricht maakt het lichtvoetige hert een hoge zweefsprong door de lucht en kijkt daarbij om alvorens te landen. Het springende edelhert torent boven het paard en de leeuw uit, die (nog) op hun achterbenen staan. Zijn imposante gewei, het teken van zijn mannelijkheid, steekt hij daarbij pralend naar voren. Dit fraaigevormde hertegewei, waarvan elke hoorn zeven vertakkingen telt, bekroont als middelpunt en toppunt de hele diergroep. Leeuw en hengst verheffen zich in een mannelijke houding, als aanzet tot hun liefdesjacht in de lente, maar het edelhert heeft al een paar gevormd met zijn hinde. Deze ligt verborgen in het struweel en wacht haar geliefde reikhalzend op. In deze woudidylle spelen hert en hinde de rol van verliefd dierpaar, in aansluiting op de vogelparen om hen heen.

---

[423]Fécamp-Psalter, opdrachtgeefster: in knielende houding voor begin van Psalmtekst; Den Haag KB 76 F 13; 176 bl. van 23,2 x 16,9 cm; kalender, fol. 5^{v}; Den Haag 1980, nr 18, afb. II; Koseleff-Gordon 1967, fig. 5; *Manesse* 1988, 279, 298, nr H 14.

[424]Lausanne, roosvenster van zuidtransept (*imago mundi*/kosmos en tijd): Mei-medaillon (58 cm diam.); ws door Picardische meester Petrus van Arras; Beer 1956, 38, kleurpl. 1, pl. 11; zie boven: April. Cf. Manesse 1988, nr K 20-22: meiridder.

[425]Bv. het 'jonkheerzegel' van Diederik VII van Kleef (1229); *Staufer* 1977, nr 75, afb. 24; *Manesse* 1988, nr K 18. Het 'Rad der Leeftijden' in het Delisle-Psalter, East Anglia, 2e deel (1339); Londen BL Arundel 83 II, fol. 126^{v}; Kemp 1987, 153, afb. 72. Titelafb. van *Liber Avium* door Hugo van Fouilloy (prior van aug.stift St-Laurent bij Amiens, 1153-73), opgedragen aan ingetreden ridder Rainer: *vita activa* uitgebeeld door rijdende *miles* met havik en honden; Heiligenkreuz Cod.226, fol. 129^{v} (vroeg 13^{e} eeuw); *Manesse* 1988, nr K 23; *Kuenringer* 1981, nr 248 (met kopie: Zwettl Cod.253, fol. 145^{v}). Vgl. dubbel-afb. met Maartenslegende in hs uit Doornik, klooster St-Martinus (c.1200); Londen BL add.15216, fol. 11^{v}-12^{r}: uitrijdende jonge edelen wijzen spottend op vrijgevigheid van ridder Maarten jegens bedelaar; Klamt 1983, 83, afb. 18.

[426]Kapel van vm. abdijkerk van Summaga: doorlopende sokkelschildering rond schip en absis (draperie-imitatie), absiswand: serie deugden en ondeugden, hoofse scènes, gevechten; Kugler 1973, 25, 27 ff., afb. 50.

Het vitale edelhert met zijn vertakte gewei

Het in heel Europa voorkomende wilde edelhert of roodhert (*cervus elaphus*) is een groot maar schuw tweehoevig zoogdier, waarvan vooral het mannetje imponeert door zijn vertakte gewei. Het vormt als groot wild van oudsher een prestigieuze jagersprooi (roodwild) naast het woeste en gevaarlijke everzwijn (zwartwild). De in de Middeleeuwen en daarna aan het hert toegeschreven eigenschappen gaan grotendeels terug op de antieke natuurhistorie.[427]

Volgens de klassieke autoriteiten is het hert een snelvoetig en schichtig maar ook wellustig en langlevend dier. Plinius karakteriseert het als edel en zachtaardig, snel verrast en schrikachtig van aard. Terwijl het zich gewoonlijk springend en met grote snelheid voortbeweegt, kan het zien van iets vreemds een hert plots doen verstijven van schrik of verbazing. Verder staat het hert bekend om zijn voorzichtigheid: het snuift de wind op om vijandige geuren te ruiken, weet de speurhonden te misleiden en kan wegens zijn scherpe gehoor, wanneer zijn oren gespitst zijn, niet ongemerkt genaderd worden.[428] Het ontvankelijke hert met zijn liervormige gewei geldt tevens als een liefhebber van muziek. Terwijl het geblaf van de jachthonden het gevoelige dier op de vlucht jaagt, laat het zich lokken door fluitspel of gezang, waarvan de klank hem zo betovert dat de jager hem kan vangen. De antieke dierkunde kende het wilde hert een goede gezondheid en een lang leven toe: het zou niet bevattelijk zijn voor koortsziekten, zichzelf van pijlwonden genezen door het eten van medicinale kruiden en zich verjongen door slangen te verzwelgen, zoals ook de Physiologus bericht. De vermeende hoge leeftijd die herten kunnen bereiken wordt gestaafd met een anekdote over de legendarische herten van Alexander de Grote, die ook in de middeleeuwse Bestiaria is opgenomen. Om hun leeftijd te bepalen merkte Alexander een aantal herten met gouden halsbanden. Toen deze vorstelijke herten een eeuw later weer gevangen werden vertoonden ze nog geen tekenen van ouderdom.[429]

Zijn reputatie van vitaliteit dankt het hert mede aan de jaarlijkse vernieuwing van zijn gewei, zijn meest kenmerkende attribuut. Elk jaar werpt het mannelijke hert na de winter (in februari-maart) zijn oude gewei af op een verborgen plaats, waarna het over de zomer (vanaf mei-juli) opnieuw aangroeit met steeds meer zijtakken tot de volwassen omvang is bereikt. Zo vernieuwt en vergroot het edelhert zijn mannelijke wapen voor de jaarlijkse rivalenstrijd in oktober. Deze jaarlijkse *renovatio* lijkt garant te staan voor een lang en gezond leven. De boomachtige vorm en structuur van het hertegewei maken het samen met het periodieke proces van afvallen en weer aangroeien tot een dierlijke parallel van de seizoenscyclus van de plantengroei en daarmee tot een signaal van het zich vernieuwende leven in het warme jaargetijde. Misschien is het springende hert mede om deze reden uitverkoren tot centraal element van de diergroep in het Buraanse bos, met zijn vertakte gewei als blikvanger en stralend middelpunt.

Het lichtbruine Buraanse edelhert vertoont alle kenmerken van zijn soort: de springende voortbeweging en verfijnde lichaamsbouw, gekloven hoeven, een edel hoofd met grote ogen en oren, bekroond door het volgroeide gewei van een volwassen mannetje. Het sensitieve dier springt met verwonderde blik door een open plek in het bos en lijkt met al zijn zintuigen de weldadige lente-atmosfeer in zich op te nemen: het ontluikende groen met zijn wijdopen ogen, de melodieuze vogelzang met zijn muzikale oren en de zoete bloemengeuren met zijn fijngevoelige neus.

Het dorstende hert

Wanneer de Physiologus het hert opvoert als vijand en verslinder van de slang (*serpens*), dan sluit hij aan bij een oude traditie. Volgens Plinius vechten herten zowel met slangen als met adelaars, terwijl

---

[427]Plinius, *Nat.hist.* 8,41; Isidorus, *Etym.* XII 1,18-22: '*De cervo*'. Zie: Schmidtke 1968, Katalog 306-11; LMA VII (1995) 1058: 'Rotwild'; Bath 1992, 207 f.

[428]Het hert staat dan ook symbool voor de deugd *prudentia* (verstandigheid, voorzichtigheid), maar zijn imponerende gewei en stootwapen kan ook fungeren als teken van arrogantie; zie de 'composietdieren der ondeugden' in het Reichersberg-hs: gewei van hert (*cornu*): stoten (*peto*), symbool van *arrogantia*; zie boven: paard.

[429]Bath 1992, 27-30; Plinius, *Nat.hist.* 8,50: spreuk (*Vita cervis in confesso longa*) en anekdote; Aberdeen Bestiarium, fol. 13^{v}: *Ad dinoscendam vivacitatem, Alexander magnus torques plurimis cervis innexuit, qui post annum centesimum capti, nec dum senis indicium preferebant;* naar website, zie boven.

Oppianus vermeldt dat herten slangen doden en na slangebeten naar een rivier snellen ter remedie. In de versie van de Physiologus en Isidorus vernieuwt het hert zich door een gifslang te verslinden en vervolgens reinigend bronwater te drinken. Door het dodelijke gif te overwinnen verkrijgt hij nieuwe jeugd en kracht: hij werpt hij zijn oude gewei, lange vacht en alle tekenen van ouderdom af.[430] De tweeledige verjongingskuur van het hert wordt kort en bondig weergegeven op de illustraties in de Latijnse Physiologus van Göttweig (na 1150) en de Duitse bewerking uit Millstatt (na 1200). Op de expressieve pentekeningen is het vitaal ogende hert (*cervus, hirz*) met zijn fraaie gewei tweemaal afgebeeld in een rotslandschap. Eerst staat hij kordaat rechtop om een slang uit zijn hol te drijven en te verzwelgen, waarna hij zich omkeert en vooroverbuigt naar een stroom om water te drinken.[431]
De 'Physiologus' verwijst bij deze historie naar het 'dorstende hert' uit de Psalmtekst en interpreteert het hert als symbool van Christus die de helse slang overwint of de christen die zich zuivert van het gif der zonde door het water van de Doop. De vergelijking waarmee Psalm 41 opent vormt de bron voor de religieuze herten-symboliek: 'Zoals het hert dorst naar de waterbronnen, zo smacht mijn ziel naar U, o Heer'.[432] Het dorstige hert staat symbool voor het verlangen van de gelovige ziel naar God, die de bron van leven is. Vanaf de vroeg-christelijke periode behoorde het motief van de herten aan de levensbron tot de meest gangbare beeldformules om de belofte van eeuwig leven in het hemelse paradijs te verbeelden, vaak nog aangevuld met symbolische verwijzingen naar de Dooprite tijdens de Paasnacht en het centrale thema van de Verlossing.[433] Onder invloed van de Physiologus kan het hert tevens fungeren als verwijzing naar Christus zelf, samen met andere diertekens als de leeuw en adelaar, verzameld rond het Lam Gods op symbolische Paasvoorstellingen, maar ook op rituele objecten en misgewaden. Zo bevinden zich tussen de symbolische dieren op het ornaat van Göß herten in een kenmerkende springhouding, soms ook omkijkend zoals het Buraanse hert.[434]
De uitbeelding van Psalm 41 beperkt zich meestal tot het openingsvers met het het drinkende hert aan de bron. In de meer uitgebreide tekstillustratie van het Utrechts Psalter (Reims c.820-35) zijn ook details van latere verzen opgenomen, waarin de gelovige ziel wordt belaagd door vijandige vervolgers. Hier vlucht het hert langs een bergstroom omhoog, achtervolgd door twee honden.[435] Een vroeg-13e-eeuws Psalterium in Heiligenkreuz laat fraai zien hoe de latere psalmillustratie zich concentreert rond de openingsinitiaal (afb.75). De ronding van de Q omvat hier als een bron de paradijsstromen, in de gedaante van vier figuren die water schenken uit kruiken, terwijl de staart van de letter gevormd wordt door een springend en omkijkend hert dat zijn kop door de cirkel steekt.[436] Het opspringende hert snelt naar de waterstromen met uitgestoken tong als teken van zijn hevige dorst (en uitputting). Zijn

---

[430]Hert en slang: Bath 1992, 208-10, 219-22; Plinius, *Nat.hist.* 8,50 en 28,42; Aelianus, *De natura animalium* 2,9; Oppianus, *Cynegetica* 2,176-287 (Marciana-hs: afb. fol. 27v: herten doden slangen en rennen naar rivier); Isidorus, *Etym.* XII 1,18-22; *Physiologus Latinus*, ed. F.J. Carmody, Paris 1939, 50 f. Vgl. Bargello-ivoor met Adam en de dieren (begin 5e eeuw): onder aan de paradijsstromen staat een mannelijk hert met zijn jong naast zijn latere vijand de slang (paradijselijke diervrede); zie boven.

[431]Göttweig-Phys. (New York PM 832), fol. 6r: *De Cervo*; Göttweig 1983, 571, nr 1087 (met afb.); vgl. St.Florian-Phys. (Wenen ÖNB 1010), fol. 69r. Millstatt-Phys. (Klagenfurt KLA 6/19), fol. 93rv: *hirz*; Kracher 1967. Vgl. de 9e-eeuwse Phys. Bernensis (Bern 318), fol. 17r: hert in gevecht met slang: gewei als steekwapen; vgl. fol. 7r: 'leeuw van Juda' boven drie dierparen aan waterstroom, o.a. staand hert en drinkende hinde; Utrecht 1996, 83, fig. 69, nr 9; Homburger/Steiger 1964/1972. Zie boven: Physiologus. Zie verder: Bath 1992, 237 ff., sp. 271 f., n.14: opsomming hss met ill.

[432]*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te Deus*

[433]Hert aan de bron: zie Bath 1992, 210-16, 237-49. Bv. op de mozaïeken in het Mausoleum van Galla Placidia in Ravenna (5e eeuw), met acanthusranken (*arbor vitae*); lunetten van de beide dwarsarmen. Romaanse versie: absismozaïek van de San Clemente in Rome (c.1125): drinkende herten bij de waterstromen aan de voet van het levensboom-kruis (met acanthusranken) en een kleiner symbolisch XP-hert omcirkeld door een slang, als teken van de verlossing; Bath 1992, 237, fig. 65 f.

[434]Hert als XP-symbool: westwand van het 'Heilig Graf' van Gernrode (Saksen c.1100): rankenlijst met Lam Gods en diersymbolen: links hert onder leeuw van Juda; Legner 1996, pl. 232. Ornaat van Göß, zie boven: Physiologus.

[435]Utrecht UB 484, fol. 24v, naar v.11: Mij rakend in het hart honen mijn vervolgers mij. Zie: Bath 1992, 242-9, fig. 69-71, 269 f., n.6: lijst met beschrijving.

[436]Psalter in Heiligenkreuz (cist. NÖ), Stiftsbibl.66, fol 29v: Q-initiaal; Winkler 1923, 13, afb. 41; cf. Babenberger 1976, 577, nr 1053 (K. Holter).

verschrikte omkijken kan erop wijzen dat het hijgende hert tevens toevlucht zoekt voor zijn belagers uit de volgende verzen. In zijn houding lijkt hij op een prachtig hert in de marge van een 10e-eeuws Grieks Psalter, dat echter geen psalmhert verbeeldt maar het visioen uit de jachtlegende van St-Eustachius. Het opgejaagde hert springt op een hoge rots en keert zich naar zijn achtervolger toe; tussen zijn gewei verschijnt een Christus-medaillon waarvoor de bekeerde jager neerknielt.[437]

Het gejaagde hert

De beweging van het Buraanse hert, voortspringend met omgewende kop, komt overeen met die van het belaagde psalmhert en het hert van St-Eustachius. Deze houding is kenmerkend voor het hert als opgejaagd wild en is mogelijk aan een jachtvoorstelling ontleend, waarin het dier wegvlucht voor honden en jagers, omkijkend naar zijn achtervolgers. Het vluchtende hert komt als jachtvignet al op Romeinse vloermozaïeken voor[438] en het edelhert speelt als het meest geliefde inheemse jachtwild ook een hoofdrol in Oppianus' *Cynegetica* en de bijbehorende illustratiecyclus.[439] De maandencyclus van de Gallo-Romeinse triomfboog uit Reims (3e eeuw) laat de hertejacht te paard plaatsvinden in September, terwijl een boer het land ploegt.[440] De 13e-eeuwse kalender van het zogenaamde 'St.Blasien Psalter' verbindt deze jacht met de maand November (na de bronst): de Boogschutter (*Sagittarius*), in de gedaante van een centaur, heeft met zijn pijl een in de marge opgesteld hert getroffen (afb. 100).[441]

Een dramatisch verlopende jachtexpeditie is te volgen in de illustraties van de Aeneis. Het betreft de episode waarin Aeneas' zoon Ascanius tijdens een jachtpartij in Latium (onwetend) het tamme hert van Silvia (Silviane) neerschiet. In de laat-antiek Vergilius Romanus zien we het gewonde hert (met een pijl in de flank) op de vlucht slaan, in de meer klassieke Vaticanus zien we hoe het stervend ineenzakt aan de voeten van zijn bazin. In de beeldcodex van Veldekes *Eneide* zijn beide scènes gecombineerd in een dubbelafbeelding (afb. 76). Het dodelijk gewonde dier kijkt gepijnigd om naar de achter een boom verscholen schutter, waarna Ascanius een eigentijdse achtervolging te paard inzet, met jachthond en hoorngeschal.[442]

In de Middeleeuwen gold de hertejacht te paard als een zeer prestigieuze jachtvorm, die vaak als statussymbool van de adel in beeld wordt gebracht. Dit komt fraai tot uiting in de Manesse-codex, die met zijn naar stand geordende portrettenreeks een ware hiërarchie biedt van de jachtkunst. Op de vorstelijke valkerij volgt de hoofse hertejacht en pas daarna de jacht op klein wild. De ridderlijke minnezanger Konrad von Suonegge, afkomstig uit de regio Carinthië/Stiermarken, jaagt met windhonden op een edelhert (met verguld gewei). Hij rijdt op een prachtige appelschimmel en wordt geassisteerd door een jager met een speurhond. Verderop in het handschrift zien we de Oostenrijkse dichter 'her Geltar' te voet met zijn honden op een haas en een vos jagen.[443]

---

[437]Grieks Psalter-fragment: Parijs BnF gr.20, fol. 5v; vroegst bekende illustratie van legende; Bath 1992, 230 f., afb. 63; motief van bekering door hert-wonder (Christus-visioen) tijdens de jacht later overgedragen op andere heiligen, bv. St-Theodorus en de Luikse bisschop St-Hubertus (708-25).

[438]Romeinse vloermozaïeken: Syrië: Antiochië (Daphne): Dionysos omgeven door jachtvignetten, o.a. door pijl getroffen hinde, verschrikt wegspringend en omkijkend hert, een liggend hertejong (Worcester, Mass.); Grabar 1968, fig. 213; Sicilië: villa van Piazza Armerina (4e eeuw): kleine Jacht: op herten, zwijnen, hazen en vogels; Ling 1998, 95; N-Frankrijk: Lillebonne (4e eeuw), door meester uit Z-Italië: hertejacht in 4 friezen (Rouen Mus.antiqu.); Ling 1998, 132; Z-Duitsland: villa van Westerhofen, regio Eichstätt (begin 3e eeuw), jachtfries in absis: hertejacht in bos met vluchtende hert en hinde (München Prähist.Samml.); Kier 1970, afb. 273.

[439]Marciana gr.479 (zie boven) I: 3v: hertejacht, 4r: 3 jachtscènes met pijl en boog: wild zwijn, hert, haas; 11r: ruiter achtervolgt een hert; II: mythische uitvinders van de jacht: 19v: Perseus als jager te voet: o.a. haas en hert; Castor te paard: leeuw en hert; 20r: Pollux met honden: hert; Hippolitus met net en val: hert, zwijn, beer; 20v: o.a. vangen van hert.

[440]Webster nr 4, pl. 2; Stern 209, pl. 38,4; zie boven: paard.

[441]Bober 1963, pl.20a: fol. 6r: November, hoofdthema: wijn tappen; zie onder: drinkers.

[442]Veldeke-hs, fol. 32r: dubbelafb. tegen blauw-groene achtergrond; Boeckler 1939, pl. 39 (kleur); *Eneide* v.4561-4660, naar *Aeneis* VII 493 ff.: aanleiding tot strijd tussen de Trojanen en Latijnen. Boven: als Verg.Romanus, fol. 163r: jachtscène; onder: als Verg.Vaticanus, pict. 44, fol. 66v: stervend hert bij Silvia (plus losbranden van de strijd); zie Wright 1993, 92 f. en 95 (beide hss); cf. Stevenson 1983, 81. Zie boven: Dido.

[443]Walther 1988, Codex Manesse, pl. 67, fol. 202v: 'Von Suonegge' (Saneck): Konrad (1220-41 vermeld) of een van diens zonen; pl. 110, fol. 320v: 'her Geltar' (c.1230-50).

Op de beeldbladen met standen en beroepen in het modelboek van Rein (c.1210) wordt de hertejacht beoefend door een ruiter met honden, als kenmerkende activiteit van de adelstand (fol. 2^{r}). Het al door een hond besprongen hert snelt hier panisch voorwaarts, met nog twee honden op de hielen. Een boom met een eekhoorn in de kruin duidt het beboste jachtterrein aan (afb. 77). Rond dezelfde tijd werd een monumentale versie van dit thema aangebracht op de buitenmuur van de hooggelegen burchtkapel van Hocheppan in Zuid-Tirol (1205-10).[444] Op het geschilderde jachtpanorama zien we een edelman, een graaf van Eppan, te paard uit jagen gaan, tegen de machtige achtergrond van de Dolomieten (afb. 78). Wanneer zijn honden een hert hebben opgespoord laat hij zijn jachthoorn schallen. Het elegante hert beweegt zich soepel en vloeiend voort, met plastisch weergegeven lichaamsvormen en een duidelijke draaiing in de hals, wanneer het verschrikt omkijkt bij het klinken van het hoornsignaal. Het verfijnde hoofd wordt bekroond door een natuurgetrouw en veelvuldig vertakt gewei dat als begeerde jachttrofee fier omhoog steekt. Het gewei van dit 'Alpenhert' doet denken aan de fragmentarische woudscène van de Ywain-schilderingen in kasteel Rodenegg uit dezelfde regio (tweede kwart 13e eeuw). Van een staand en omkijkend hert resteert daar enkel de halslijn, spitse oren en vooral een machtig gewei dat in vorm lijkt op dat van het Buraanse hert (afb. 79).[445]
Het geschilderde edelhert van Hocheppan vertoont in zijn slanke en fraai gewelfde vormgeving verwantschap met het getekende hert in het contemporaine Psalter uit Heiligenkreuz, wiens sprietige gewei echter niet kan tippen aan het volmaakte exemplaar van het Appiano-hert (afb. 75). Het zijn deze twee herten, beide stammend uit de vroege 13^{e} eeuw en uit de wijdere Alpenregionen, die in type en houding de meeste gelijkenis laten zien met het Buraanse edelhert, hoe verschillend de rol ook is die zij spelen: aristocratisch jachtwild, dorstig en belaagd psalmhert (als beeld voor de ziel) en levenslustig lentedier.
Het door het woud springende hert van de Carmina Burana wordt niet achtervolgd door honden of jagers maar 'gejaagd door de liefde'. De liefdesgod Eros of Amor wordt dan ook vaak voorgesteld als 'hartenjager' in de gedaante van een jonge boogschutter. Op de bovengenoemde *Cynegetica*-illustratie zien we hoe Eros een groep dieren opjaagt en zijn liefdespijlen op hen richt. Tussen de gejaagde viervoeters springt naast een leeuw en een paard ook een hert voort, herkenbaar aan zijn markante gewei. De lente is niet het seizoen van de gewone jacht, die in de herfst wordt bedreven, maar wel het jachtseizoen van de liefde en op de lenteminiatuur verbeeldt het edelhert dit aspect van de lente. Door zijn karakteristieke houding vertoont hij zich als jager en gejaagde tegelijkertijd: gedreven door liefdeslust begeeft hij zich op 'liefdesjacht' naar zijn beminde hinde, die smachtend naar hem opkijkt. Het hertenpaar belichaamt zo het dierlijke verlangen in de mens, de lustgevoelens die hem/haar in de lente bevangen.

Het amoureuze hert
Het Buraanse hert wordt opgejaagd door de liefde en dorst niet naar water maar naar zijn beminde, die hem vol verlangen opwacht op een verborgen plaats in het groen. Het amoureuze hertenpaar in het lentebos doet denken aan het beeld waarmee het liefdespaar van het bijbelse Hooglied wordt bezongen. In dit Hebreeuwse bruiloftslied bezweert de bruidegom de dochters van Jeruzalem: 'bij de gazellen en bij de hinden in het veld: wek mijn geliefde niet, maar laat haar sluimeren zolang ze wil' (Cant.2,7). De bruid vergelijkt haar minnaar met een snelvoetig jong hert of een gazel uit de bergen, die haar komt opwekken nu de lente is aangebroken: 'Hoor, daar is mijn beminde! Kijk, daar komt hij als een gazel, springend over de bergen, over de heuvels komt hij aangesneld, als een gazel weidt hij in de dalen. Zie, mijn beminde lijkt wel een gazel of het jong van een hert' (2,8-9). Wachtend in de bloeiende wijngaard roept zij haar bruidegom tot zich en aan het slot herhaalt deze haar woorden: 'Kom snel, mijn beminde, wees als de gazel of het hertejong op de geurige balsembergen' (8,13-14). Ook de hinde op de miniatuur lijkt zich vanuit haar 'bruidsbed' in de lusthof met lokroepen tot haar

[444]Hocheppan/Appiano in Zuid-Tirol, graven van Eppan (bisdom Trente), kapel 1131 gewijd, beschildering na 1200, na uitbreiding van burcht; buitenzijde van N-muur: hertejacht op lange blinde wand naast ingang; Rasmo 1973, 17, afb. 6 en 22. Hert, honden en ruiter zijn nog goed zichtbaar, maar het paard is grotendeels verdwenen.
[445]Schupp 1982, 12, afb. 2.

wederhelft te richten, die lichtvoetig komt aansnellen, misschien wel van over ‘de bergen aan de horizon’ (2,17).[446]
Behalve in dit Oudtestamentische minnelied spelen herten en hindes ook in de volkstalige Europese liedkunst een hoofdrol als dierlijke projecties van het vurige verlangen en de onbedwingbare begeerte van de jeugdige verliefden. Het edelhert staat symbool voor de ontembare wilde natuur en vormt met de hinde een ideaal liefdespaar. De delicate en schuchtere hinde met haar glanzende ogen is vanouds een beeld voor de prille schoonheid van jonge meisjes en het snelle hert met zijn fiere gewei voor de lustige overmoed van aanstormende minnaars. Voorbeelden van dergelijke ‘hertenliederen’ zijn te vinden onder de Galicische *cantigas de amigo* uit de 13e eeuw, waarin een vrouw zich smachtend tot haar geliefde richt. In veel van deze Galicische vrouwenliederen (meestal gedicht door mannen) zijn hindes symbolisch de vertrouwelingen van het verliefde meisje, als belichaming van haar hartstochten en van al wat wild en vurig is in haar eigen natuur. Zo vraagt in een lied door Pero Meogo een verlaten meisje aan de mooie hindes op de heuvels wat ze moet doen, nu haar minnaar verdwenen is: *Ai cervas do monte ... que farei, velidas?* In een ander ‘hertenlied’ wekt het zien van hindes en herten het liefdesverlangen op bij een meisje dat op haar beminde wacht. Het liefdeslied opent met een natuurbeeld:
Enas verdes ervas vi anda’ las cervas, meu amigo
Enos verdes prados vi os cervos bravos, meu amigo
In het groene gras zag ik de hindes gaan, mijn lief
In de groene weiden zag ik de koene herten, mijn lief
Verrukt van dit schouwspel waste zij haar gevlochten haren, bond haar lokken op met goud en heeft (vergeefs) op hem gewacht.[447]

Raadselachtiger is het verleidelijke liefdesgefluister in de Oudhoogduitse ‘Hert en hinde-strofe’, het suggestieve restant van een verloren lied:
Hirez runeta hintun in daz ora wildu noh, hinta ...
Het hert fluisterde de hinde in het oor: wil je nog, hinde?

Dit korte fragment van een Duits liefdeslied werd vermoedelijk in de 11e eeuw opgetekend in een 10e-eeuws handschrift dat Latijnse gedichten bevat en waarschijnlijk uit St.Gallen stamt. Het staat in de marge boven een Latijns Petruslied en blijkens de neumen volgen beide teksten dezelfde melodie.[448] Het is denkbaar dat het contrafactum tot doel had om frivole Duitse verzen, die men bij een bepaalde gelegenheid placht te zingen, te vervangen door een stichtelijke en heilzame tekst, maar een dergelijke directe samenhang is niet noodzakelijk. Het kan ook zijn dat de auteur van het geestelijke lied gewoon gebruik heeft gemaakt van een bekend volkswijsje, waarvan later de beginstrofe boven de Latijnse tekst is gevoegd. De erotisch geladen strofe lijkt het begin van een wervingslied in de volkstaal, mogelijk gezongen bij een reidans. Misschien vormen de verzen zelfs een toespeling op een ‘hertendans’ of mimisch dansspel met dierenmaskers, volkse festiviteiten waarin oude vruchtbaarheidsriten nog lange tijd voortleefden.[449] Op dansafbeeldingen zijn het meestal de

[446]Cantica Canticorum 2,8-9: *Ecce iste venit saliens in montibus. Ecce fratruelis meus sicut caprea venit, saliens super montes, transiliens colles, et sicut caprea in convalles pascitur. Ecce fratruelis meus convertere et esto similis capreis, hinnuloque cervorum*; vgl. 2,17 en 8,13-14 (slot); *caprea*: oorspr. gazel bedoeld (*dorcas*), in ME identificatie met inheemse dieren: ree, berggeit; zie Schmidtke 384-6. Vgl. Duitse Millstatt-Physiologus (Dicta-versie): hert/*hirz* (fol. 93rv) gevolgd door berggeit (fol. 93v-94r): *dorcon/steingeiz*: *diu minnet hohe berge, in den teleren weidenet si gerne*; hert en geit afgebeeld in rotslandschap. Vgl. hert in Psalmteksten: snelvoetigheid en verblijf op hoge bergen: Ps.17,34: *Qui perficit pedes meos tanquam cervorum ...*; (God) die mijn voeten maakt als die der herten; op bergkammen doet Hij mij staan; Ps.103,18: *montes excelsi cervis ...*; De hoge bergen zijn een toevlucht voor de herten; zie ill. Utrechts Psalter, fol. 59v: hert op berghelling, opspringend tegen boom waaraan hij knabbelt; Utrecht 1996, 59; cf. Bath 1992, 216 f.
[447]Cantigas: naar: Dronke 1996 (1968) 103 f.; Dronke 1968 (1965) I, 259.
[448]Brussel KB 8860-67; Schwab 1992.
[449]Herten-folklore: Bath 1992, 13 f.: hertenmaskerade als voortleven van heidense cultuspraktijken en festiviteiten, waarover christelijke auteurs zich vanaf de 5e eeuw beklagen: verkleden als hert, gewei opzetten, rijden met herten (*cervulum facere, cervulum ambulare, in cervulo vadere*). Cf. Erb 1976, 674 f., 994: n.3: volksgebruiken uit oude vruchtbaarheidsriten: optochten en mimische dansspelen met dierenmaskers (herten),

mannelijke dansers die als herten en bokken verkleed zijn (met dierenvellen, maskers en horens), alsof zij zich in deze gedaante ook de dierlijke drift en potentie toeëigenen.[450]

Hert en hinde als liefdespaar

Evenals de verlokkende 'hert en hinde'-verzen worden afbeeldingen van liefdesparen in hertengedaante een enkele maal in de marge van religieuze boeken aangetroffen, als motief in het decoratieve bijwerk van Bijbels of Psalters. Een voorbeeldige weergave van een verliefd hertenpaar bevindt zich in het Engelse 'Delisle Psalter' (c.1308), waar de ondermarge van het blad met Psalm 1 is getransformeerd tot een idyllisch landschap met dieren, naast de herten ook een haasje in het gras en tal van vogels in de bomen (afb. 80).[451] In hun liefdesspel voeren hert en hinde een met de Carmina Burana vergelijkbare minnescène op. Het energieke mannetjeshert paradeert met een gewei als een kroon en duidelijk zichtbaar geslacht naar een bevallige hinde, die aanminnig onder een boom ligt en haar geliefde opwacht. Zij ligt in een speelse houding met sierlijk gebogen hals, de ene voorpoot ingetrokken en de andere gestrekt, en kijkt hem verleidelijk aan. De natuurlijke vrede wordt echter verstoord door een vogelaar die, verscholen in gebladerte, vogels vangt op een lijmstok met een uil als lokvogel. Mogelijk verwijst het contrast tussen het paradijselijke tafereel links en de vogeljacht rechts van het midden, waar de jager zich ophoudt, naar de psalmtekst erboven. Het van geluk stralende hertenpaar zou dan een toespeling kunnen zijn op de gelukzalige man die Gods wet volgt (*Beatus vir*), terwijl de verleiding van de menselijke ziel door het kwaad wordt verbeeld door de (duivelse) jager die vogels lokt met een nachtuil (symbool van duisternis) en hen doet hechten aan aardse zaken. Hun hulpeloze gefladder wordt verbaasd gadegeslagen door de verscholen haas en door hun soortgenoten in de boomkruinen. De ontspannen lighouding van de hinde versterkt de onbedreigde en gelukzalige stemming aan de andere zijde. In het contemporaine 'Queen Mary Psalter' (1310-20) liggen herten in deze kenmerkende rusthouding op voorstellingen van volmaakte diervrede. Een mannelijk edelhert ligt tussen leeuw en griffioen in de kring van landdieren en vogels rondom de tronende Schepper. Temidden van de dierverzameling die wacht op inscheping in Noachs ark blijft een hinde kalm liggen terwijl een leeuw vriendelijk nadert.[452]

Ook in het Buraanse lentewoud wordt de liggende hinde niet bedreigd door de naburige leeuw en kan zij zich onbekommerd richten op haar toesnellende partner. Haar lighouding is daarbij niet ontspannen, maar juist verwachtingsvol gespannen: met gerekte hals en uitgestrekte voorpoten strekt zij zich zover mogelijk naar hem uit vanuit haar veilige nestelpositie achter de boom. Al wat eerder, in de vroege 13e eeuw verschijnt in een Bijbel uit Ebersberg in Zuid-Beieren een vrijstaand hertenpaar in het initiaal-ornament, als vulling van de binnenruimte van een H (afb. 81). De herten staan boven elkaar afgebeeld als in een bos, tussen de twee tot boomstammen met bladwerk gestileerde stokken van de H, gescheiden door de dwarsbalk, tegen een als landschap fungerend groen met blauw achtergrondveld. Boven buigt een hinde zich in bewondering voorover naar een statig voortstappend hert dat pronkt met zijn grote en volmaakt gevormde gewei. De initiaalstijl van het handschrift

---

afgekeurd in preken uit 6e/7e eeuw: bv. bij nieuwjaarsfeesten: mensen spelen hert, kleden zich in het vel van hun vee, zetten dierenkoppen op, bedrijven 'die hoogst smerige schandelijkheid met de hinde en het hert'; verboden in 11e eeuw herhaald; tot op heden spelen bij St-Nicolaas-optochten in Opper-Oostenrijk hertenmaskers een belangrijke rol.

[450]Vgl. latere marge-illustraties van dansers met dierenmaskers: als dieren vermomde mannen dansen met vrouwen; laat 13e/14e eeuw: hoofse maskerade of volks vermaak?; zie Randall 1966, afb. 445 f.; vgl. Hogenelst/van Oostrom 1995, 199.

[451]Londen BL Arundel 83, fol. 14: psalm 1, ondermarge: landschap met hert en hinde; East Anglia, deel I: c.1308 (II: 1339); Randall 1966, fig. 338; vgl. ibid. fig. 714: hertenfamilie in marge van het 'Tenison Psalter', begonnen voor prins Alfonso, zoon van Edward I (voor 1284); Londen BL Add.24686, fol. 13v: groep damherten, mannetje met roedel en zogende hinde, opgeschrikt door jachthondje van dame (*deer farming*).

[452]Liggend hert: 'Queen Mary Psalter', Londen c.1310-20; OT-cyclus: Schepping p. 12 en Noach p. 15; Warner 1912, pl. 2 en 11. Vgl. Genesis-miniatuur met Scheppingsdagen in de Bijbel van Souvigny (priorij van Cluny in Midden-Frankrijk), eind 12e eeuw; Moulins BM 1, fol. 4v: vredige dieren in landschap: edelhert liggend bij het hol van de leeuw, met een staande hond achter zich; Cahn 1982, 177, afb. 138, nr 76.

vertoont invloeden uit Noord-Italië, waarmee contacten bestonden via het bisdom Brixen, en mogelijk is het zelfs gekopiëerd naar een Italiaanse Bijbel.[453]
De herten uit de initiaal doen denken aan hun contemporaine soortgenoten in het modelboek van Rein (c.1208-13), waar enkele bladen dierfiguren tonen in tweetallen tegenover elkaar, met als eerste een hertenpaar. Hier stapt het edelhert in een vergelijkbare houding, met opgeheven hoofd en gewei, zelfverzekerd op een toiletmakende hinde af die (uitnodigend?) bezig is haar ronde bilpartij te likken. Samen met een ram en ooi vormen zij de enige viervoeters die als bijeenhorend paar van dezelfde soort zijn afgebeeld. De overige duo's bestaan meest uit mannelijke dieren van verschillende soort maar vergelijkbaar kaliber, bijvoorbeeld onder de gehoornden een confrontatie tussen eenhoorn en steenbok en een pronkduel tussen gazel en reebok.[454] In een wereldlijke context figureert het hert op hoofse huwelijksgeschenken, zoals het Keulse triktrakspel van ivoor (tegen 1200), gedecoreerd met dierfiguren die de potentie van de man en de vruchtbaarheid van de vrouw symboliseren. De roodgekleurde partij bevat een hele parade aan ronddravende mannetjes, waaronder twee herten met een fraai gewei: een lichtvoetige reebok in verheven pas en een groot edelhert dat zijn achterhoef likt (of zijn snuit krabt) in een sierlijke gebogen houding (afb.70). Tussen de zogende moederdieren van de witte partij bevindt zich geen hinde, maar de mogelijkheid bestaat dat deze op een van de twee ontbrekende stenen was afgebeeld.

Het bronstige hert en de bevallige hinde
De antieke en middeleeuwse dierkunde bevestigt de erotische reputatie van het edelhert, dat bekend staat als een zeer wellustig dier. Wanneer de bronsttijd aanbreekt (begin oktober), dan raakt het hert zo opgewonden door zijn oververhitte libido dat hij razend wordt van paardrift en vechtlust. Het bronstige mannetje uit zijn hunkering in een doordringende en onweerstaanbare oerkreet, het burlen dat de hindes paringsbereid maakt.[455] Het gewei vormt zijn belangrijkste wapen in de liefdesstrijd: als stootwapen bij de rivalengevechten en als hoofdtooi bij het dingen om de gunst van de hindes.
Het tafereel in het Buraanse bos biedt een echo van dit baltsgebeuren in de paartijd: het edelhert dat pronkend tevoorschijn springt voor een wervende liefdesdans, met zijn symmetrische gewei trots naar voren gestoken om de hinde te imponeren, die halsreikend en bewonderend naar hem opkijkt. De liggende houding en verscholen positie van de timide hinde lijken echter eerder te duiden op de baartijd van de lente dan op de paartijd van de herfst. De drachtige hinde leidt een teruggetrokken leven, evenals haar partner ten tijde van zijn geweiloosheid in het vroege voorjaar. In mei of juni werpt zij haar jong (of soms een tweeling) in een goed verborgen kraamleger. Ook volgens de Bestiaria zoeken hindes beschutte plekken in het dichte bos op om te baren, waar zij dan hun jongen zorgzaam verbergen, diep verstopt in struiken of gras.[456] Het leven van de herten is geheel volgens de antieke dierkennis in beeld gebracht in de 11e-eeuwse Byzantijnse kopie van Oppianus' leerdicht over jagen en het jachtwild. De illustratie-reeks over de levenscyclus van het hert toont het paren van de herten in het najaar, gevolgd door hindes die hun jongen verzorgen en het afvallen van het mannelijke gewei.[457]

---

[453]Bijbel(deel) uit Rott/Ebersberg (bisdom Freising): herkomst uit Rott am Inn (benedict.), ws ontstaan in naburig Ebersberg (c.1200-35); München BSB Clm 23040, fol. 257r: H met hert en hinde: begin van boek Haggai (prefatio): kleine profeten (slot OT); Klemm 1998, nr 18, afb. 82; 305 bl. van 47 x 34,5 cm, vroeggotisch boekschrift, 44 initialen in rode pentek., deels op getrapte meerkleurige grond.
[454]Modelboek van Rein: bladen met dieren (fol. 7-10): 7r: hert en hinde, eenhoorn en steenbok, everzwijn en beer, 7v onder: ram en ooi, 8v onder: gazel en reebok; Unterkircher 1979.
[455]Vgl. lentelied CB 132 met diergeluiden: *cervus docitat*, na onager en tijger.
[456]Hert en hinde, in Aberdeen Bestiarium (Plinius, Isidorus): *De cervis. Mares generis huius cum statutum tempus venerem incitat seviunt rabie libidinis. Femine licet prius conserantur, non concipiunt ante arcturi sydus. Nec qualibet partus suos e ducant, sed tenero studio oculunt et absconditos inter profunda fruticum vel herbarum, ...*; Over de herten. De mannetjes raken, wanneer de bronsttijd gekomen is, opgewonden en razen van paardrift. Hoewel ze eerder bevrucht kunnen zijn, worden hindes niet zwanger voor de ster Arcturus verschijnt. Ze baren en voeden hun jongen niet zomaar ergens op, maar verbergen ze met tedere zorg, diep verstopt in struiken of gras, ... ; naar website; zie boven.
[457]Oppianus, *Cynegetica* II: het leven van de hoefdieren: runderen, herten, geiten (en kleine dieren); Marciana-hs, fol. 26 f.: herten, o.a. 26r: paring en hindes met jongen, 26v: afvallen van gewei; zie boven. Vgl. de natuurgetrouwe dierfiguren die de canontafels flankeren in het Syrische Rabula-Evangeliarium (gedateerd 586),

In feite vindt het liefdesspel van de herten dus niet in het voor- maar in het najaar plaats en vormt het vroege voorjaar juist de periode van geweiloosheid voor het mannetje. Het nieuwe vergrote gewei is het product van zomerse groei en als wapen van het 'opgevette' edelhert op de baltsplaats eerder een teken van de herfst dan van de lente. De Buraanse landschapsminiatuur biedt dan ook geen biologisch correcte weergave van het natuurleven in een woud, maar presenteert een ideaalbeeld van de lente als het seizoen van de liefde, waarbij aspecten van opwekking, erotiek en voortplanting in één voorstelling zijn samengebracht, eerder in impliciete verwijzingen dan in een expliciete weergave. In aansluiting op de liedteksten valt de nadruk op de vreugdedans en liefdeswerving in de lentetijd, waarbij de dieren de rol van de menselijke dansers, zangers en verliefden op zich nemen. Evenals in het Hooglied lijkt het gezwinde hert als een aanstormende minnaar zijn beminde hinde te wekken uit haar sluimer nu de lentetijd is aangebroken. Volgens de biologische klok is de paartijd van de herten dan weliswaar voorbij, maar in de menselijke beleving vormen hert en hinde het voorbeeldige dierlijke liefdespaar in het ideale liefdesseizoen van de Lente. Het hert neemt daarbij de rol op zich van potent en wervend mannetje, de hinde die van verlangend en lonkend wijfje, wier 'nesteldrang' tevens verwijst naar de vrouwelijke vruchtbaarheid.

De maartse haas

Omdat de haas in tegenstelling tot de andere Buraanse viervoeters geen specifieke geslachtskenmerken vertoont, zijn de mannetjes en vrouwtjes in uiterlijk niet van elkaar te onderscheiden, zoals bij hert en hinde wel het geval is. Wat de haas betreft geven het gedrag en de opstelling van het dier wel een indicatie van het geslacht. In het lentewoud zijn alle mannelijke dieren in opspringende houding weergegeven, in een stoet naar rechts. Voor een zich daarbij aansluitende lustige mannetjeshaas zou een huppende springbeweging passend zijn. Het feit dat de haas zich hier voegt naar de houding en positie van de hinde, onder een boom op de grond liggend en naar links gericht, lijkt ook deze te karakteriseren als een 'nestelend' vrouwtjesdier. De haas is dan te interpreteren als een vruchtbaar of drachtig wijfje, dat onder een laaghangende boomtak haar leger heeft gemaakt. Zoals de hengst op de lenteminiatuur een toonbeeld van mannelijke potentie en wellust is, zo vormt de haas een rolmodel van vrouwelijke timiditeit en nesteldrang. Na het liefdeskoppel van hert en hinde maakt de vruchtbare haas daarmee ook de dierlijke cyclus compleet. In haar wat afzijdige positie lijkt dit wakkere knaagdier tevens als enige viervoeter etend afgebeeld: knabbelend aan het prille lentegras van de bosrand houdt zij behoedzaam de omgeving in de gaten. Haar rol binnen de diergroep lijkt vooral die van lentebode: van alle viervoeters is deze langoor het meest met de lentetijd verbonden. Zonder haas zou het lentebeeld niet compleet zijn.

Opvallend aan de haas is de witte kleur van de vacht, aangegeven door blauwe lijnen, haartjes en schaduwen, in plaats van de gebruikelijke beige-bruine kleurschakering. Het zou kunnen dat hiermee de wintervacht van een Alpine sneeuwhaas (*lepus timidus*) is bedoeld, maar bij deze lentehaas ligt een stralend weergegeven aanduiding van het nieuwe lichte zomerkleed meer voor de hand. Bij het edele paard is het witte haarkleed een teken van majesteit, bij de onnozele haas eerder een symbool van onschuld.

De vruchtbare haas

De haas en zijn kleinere neefje het konijn zijn beide vermaard om hun snelle en veelvuldige voortplanting, met soms meerdere worpen per jaar. Evenals bij de vogels speelt de gehele voortplantingscyclus van de haas - het paren, dragen en baren - zich af binnen de korte tijdspanne van het warme seizoen. De spreekwoordelijke paringsdrang en vruchtbaarheid maakt de haas bovendien tot een passend dierlijk symbool van de lustige en vruchtbare lentenatuur, als viervoetige pendant der vogels. Vanwege deze reputatie kan een springende haas op zich al een wellustig mannetje (rammelaar) verbeelden en een liggende haas een drachtig wijfje (moer of voedster), vooral wanneer zij verscholen ligt in het groen. Evenals de hinde werpt ook de moerhaas haar jongen in een goed verborgen kraamleger.

Bij de Bestiarium-speelset van ivoor (Keulen c.1200) maakt een zogende moederhaas deel uit van de witte partij, samen met andere vrouwelijke zoogdieren die hun jongen voeden (afb. 69). Op deze

---

o.a. een grazend hert en een zich krabbende hinde; Stern 1953, pl. 54,1 en 3: Florence Laur.Plut.I 56, fol. 3^{v} en 6^{r}.

speelschijf vervult de moerhaas haar rol van 'voedster' door languit op haar zij liggend haar twee jongen te zogen. Bij de rode 'mannelijke' partij speelt de haas enkel de rol van prooi voor de roofdieren. Hij is hier letterlijk 'het haasje' en wordt tweemaal buit gemaakt: gebeten door een jachthond en geslagen door een luipaard. Een potente mannetjeshaas is wel te vinden op een veel vroegere benen schijf (Noord-Frankrijk c.1050), waar de 'rammelaar' een wellustige dekkingspose heeft aangenomen.[458]
De haas werd vanouds vooral met de vrouwelijke vruchtbaarheid geassocieerd en gold als het lievelingsdier van Aphrodite. De reputatie van overmatige paringsbereidheid maakte het dier tevens tot symbool van de ondeugd der wellust en onkuisheid (*Luxuria*).[459] Als aaibaar Venusdier roept de haas echter ook positieve associaties op met liefdesgeluk en zinnelijk genot. Op latere minnescènes huppelen dartele hazen en frivole konijntjes dan ook opvallend vaak rond in de omgeving van liefdesparen, die samenzijn in een tuin of in de vrije natuur, liefst rustend onder een boom met fluitende vogels. De verwijzing naar de 'minnejacht' is nog explicieter wanneer de vrijage plaatsvindt tijdens het jagen, met de hond die een haas bespringt als erotisch jachtvignet.[460]

De waakzame haas
De haas is geen Physiologusdier en werd ook niet opgenomen in de uitgebreide dierenverzameling van de Engelse Bestiaria. Het nederige knaagdier is echter wel aanwezig op de scheppingsafbeelding van de Bestiariagroep Aberdeen/Ashmole (c.1200-10), waar het samen met een opzittende kat en eekhoorn de kleine landdieren vertegenwoordigt.[461]
De door antieke voorstellingen bepaalde geleerde traditie kende aan de haas overwegend positieve eigenschappen toe, zoals de voor dit veelbejaagde steppedier zo noodzakelijke snelheid en waakzaamheid. Vanwege deze spreekwoordelijke snelheid verklaarde Isidorus in zijn *Etymologiae* de naam van de haas (*lepus*) toepasselijk maar foutief als 'lichtvoet'. Zijn vluchtgedrag bezorgde hem echter ook de reputatie van een vreesachtig dier, een 'angsthaas' als symbool voor lafheid (*ignavia*). Het enige geluid dat een haas maakt is dan ook een angstroep, in lentelied CB 132 benoemd als 'kermen': *Lepus vagit*. Naast de snelle vlucht is alertheid voor een weerloos prooidier van levensbelang, vandaar zijn lange oren waarmee hij altijd luistert. Zelfs tijdens korte 'hazeslaapjes' blijft het dier op zijn hoede, want het zou slapen met open ogen, een eigenschap die ook aan de leeuw wordt toegeschreven.[462] Aan de rustende haas op de miniatuur is dus eigenlijk niet direct te zien of deze nu slaapt of wakker is, ze waakt immers altijd. Samen met de leeuw aan het andere uiteinde (die echter niet liggend is weergegeven) kan de haas hier tevens dienst doen als dierlijke wachter van het lentewoud.
Het legerende of fouragerende dier is afgebeeld in een rusthouding die kenmerkend is voor de waakzame haas: voortdurend bedacht op onraad, met wijdopen ogen, alert naar buiten gedraaide oren, de lange en lichtvoetige ledematen als een boog gespannen om er bij gevaar 'als een haas' vandoor te kunnen gaan.[463] Dat dit als een karakteristieke 'modelhouding' kan worden beschouwd blijkt uit de vergelijkbare haas-tekening in het Noord-Franse modelboek van Villard de Honnecourt (c.1215-40). De liggende haas is daar samen met een lopend everzwijn tussen modellen van geheel andere aard gevoegd (afb. 109). Beide beesten zijn als in een landschap op een golvende grondlijn geplaatst, maar verraden hun voorbeeldkarakter door de weergave op gelijke schaal, waardoor de haas enorm lijkt ten

[458]Keulse speelset (Londen BM), zieboven. Vgl. benen schijf met haas: Edinburgh NM; vindplaats: Kirkwall (Orkney), bisschopspaleis; Kluge-Pinsker nr B 60; Noord-Frankrijk c.1050.
[459]Haas: reputatie van vruchtbaarheid: zie LMA IV (1989) 1951 f.; Plinius, *Nat.hist.* 8,218 f.; onkuisheid: zie LCI II, 221-5.
[460]Zie: Camille 1998, 96-104; hond en haas/konijn als symbolen van trouw en vruchtbaarheid, maar ook van erotiek en lust; duidt de jachthonden als teken van de mannelijke seksualiteit en wijst op het Oudfranse *conin* of *con* als benaming voor het vrouwelijke geslachtsdeel. Zie verder bv. Randall 1966, fig. 397; *Glory of Byzantium* 1997, nr 192; jachtvignet: Robb 1973, fig. 163; *Manesse* 1988, 286, afb. 13 (H 11).
[461]Aberdeen UL 24, fol. 2^{v}; Oxford Bodl.Ashmole 1511, fol. 6^{v}; scheppingscyclus, zesde dag: Schepper en landdieren; vgl. naamgeving van de dieren door Adam: haas onderaan in rangorde, achter twee katten; zie boven.
[462]Plinius, *Nat.hist.* 11,147: slapen met open ogen; Isidorus, *Etym.* XII 1,23: 'lichtvoet': naar Varro. Schmidtke 1968, 75, 79, Katalog 301-4; LMA IV (1989) 1951 f.
[463]Op de bovengenoemde marge-illustratie met het hertenpaar, in het 'Delisle Psalter' (c.1308), legert een haasje in het gras onder een boom, schijnbaar rustend maar met geheven kop en wijdopen ogen de verstopte vogellokker bespiedend vanuit zijn eigen schuilplaats.

opzichte van het zwijn. De vlot getekende dierfiguren zijn vermoedelijk overgenomen uit een dierenboek of een verzameling diervoorbeelden.[464] Ook in het Buraanse landschap is de ineengedoken haas te groot weergegeven in relatie tot de grotere diersoorten, maar daar wordt de wanverhouding getemperd door de tussenstaande bomen.

De gejaagde haas

Op de modelbladen van Rein (c.1208-13) speelt de haas een meer actieve rol: die van opgejaagd wild, in paniek vluchtend voor een vervaarlijke jachthond. Met opgestoken oren en opengesperde ogen rent hij voor zijn leven.[465] Deze combinatie komt in talloze jachtvoorstellingen voor, bijvoorbeeld als maandactiviteit van Januari op het Annusblad uit Zwiefalten (afb. 95) van c.1160-70, maar verschijnt ook als jachtvignet in de initiaaldecoratie en de latere marge-illustraties, al dan niet met moraliserende of erotische bijbedoelingen.

In de religieuze symboliek wordt de door honden gejaagde haas evenals het hert als beeld gebruikt voor de door de duivel belaagde menselijke ziel. Als weerloos prooidier is de haas altijd op de vlucht voor gevaar. Hoewel hij zwak en bang is, bezit hij toch de vermetelheid die voor vluchten nodig is. Bovendien weet de ongrijpbare haas soms door zijn snelheid, wendbaarheid en slimheid aan jagers en roofdieren te ontkomen.[466]

Desondanks is hij ook in het ornament vaak 'het haasje'. In een D-initiaal in het Missaal van Garsten, vervaardigd in Lambach c.1159, zitten pikkende vogels op de palmetranken en huppelt een lentehaasje opgewekt door het struweel. Een haas die in een O-initiaal van een ander Lambachs handschrift over een rank springt wordt echter onverhoeds door een roofvogel gegrepen.[467] In een meer klassieke vormgeving verschijnt dit aloude motief op Ottoonse canontafels uit Trier en Echternach (laat 10^{e}/vroeg 11^{e} eeuw), die naar Karolingisch voorbeeld met natuurleven zijn verrijkt. Boven bloeiende lissen vliegen twee machtige arenden op met elk een prooi in hun klauwen: een grote vis en een van angst verstijfde haas.[468] Deze angstig ineengedoken houding is kenmerkend voor de haas als jachtbuit, zo toont een grote *Beatus*-initiaal uit Baumgartenberg (eind 12^{e} eeuw), met allegorische woudscènes in de ranken (afb. 82). Tussen de beide letterbogen wordt een in het nauw gedreven haas besprongen door een hond.[469]

---

[464]Hahnloser 1972, 45, pl. 17bc; cf. 240: dierfiguren pas op allerlaatst in modelverzameling ingevoegd: zwaan en beer helemaal vooraan, everzwijn en haas tussen dobbelspelers en handwarmer/vogelfontein (pl. 17), andere naast het labyrint en rond de titelafbeelding van een tronende geestelijke. Houding van haas: vgl. hss uit NO-Frankrijk, eind 12^{e} eeuw: Bijbel uit Pontigny (cist.); Parijs BnF lat.8823, fol. 1: Genesis-initaal met scheppingsmedaillons, onder: mens en landdieren in paren/groepen: o.a. (witte) hazen, everzwijnen; *Year 1200* 1970, nr 248; Cahn 1982, 176, afb. 137, nr 91. Manerius-Bijbel: Troyes?; Parijs Ste-Geneviève 10; canontafels: ruimte boven dubbelbogen bevolkt door o.a. fabelwezens en dieren, fol. 128^{r}: twee hazen, rat en egel; *Year 1200* 1970, II, 145; cf. Cahn 1982, 222, nr 99. Vgl. de wakende haas van Albrecht Dürer (1502), een in waterverf geschilderde natuurstudie naar levend model; Wenen Albertina; Gombrich 1989^{15}, fig. 9.

[465]Modelboek van Rein, fol. 9^{r}: dierenjacht in 3 fasen: hond schrikt omkijkende gazel of gems op, hond achtervolgt haas en kat grijpt muis, belaagd door vos; Physiologus-blad (fol. 3^{r}): haas rennend in de diergroep rond de panter (ook paard en hert).

[466]Zie: LMA IV (1989) 1951 f.; Schmidtke 1968, 75, 79, Katalog 301-4.

[467]Romaanse rankeninitialen uit Lambach: zie Holter 1996, nr 44 (1986) 1044-6, 1052, afb. 24: Missaal uit Garsten (c.1159, oorspr. voor Kremsmünster): Linz 466, fol. 73^{r}: D met haas en 2 vogels; nr 51 (1994) 1204, afb. 18: Augustinus, Psalmencommentaar (tweede helft 12^{e} eeuw), band I: Schloß Zeil in Leutkirch, FWG 5, psalm 40: *Omnia*: O met valk die haas slaat; zie boven: boomvormen/ranken.

[468]Canontafels: adelaars met prooi: Codex Aureus van Echternach (c.1030): Nürnberg GNM cod.156 142, fol. 12^{r}; Kahsnitz e.a. 1982, 85-8, pl. 7; vgl. afb. 14: Codex Aureus van Trier, Gregorius-meester (c.1000): Ste-Chapelle in Parijs; Parijs BnF lat.8851, fol. 13^{v}.

[469]Baumgartenberg, bij Perg (cist. OÖ): Augustinus, Psalmencommentaar (I); 231 bl. van 36,6 x 26 cm; Wenen ÖNB Cod.669, fol. 6^{v}: bladgrote rankeninitiaal B in dekverf, boven jacht in woud: jager met speer tegenover everzwijn en omkijkend hert tegenover boogschutter, onder vredige wijngaard: klimmende en rustende figuur met een duivenpaar, middenzwik: hond grijpt haas; mog. verwijzing naar keuze van mens uit ps.1: achtervolgd door kwaad of gelukzalig onder Gods hoede, tevens verwijzing naar kloosternaam?; Mazal 1973, pl. 15; Mazal 1978, afb. 61; Mazal 1988, 43; Holter 1996, 1170-5: nr 49 (1991); Hermann 1926, nr 165 f., fig. 120 f., pl. 17.

Al in de klassieke Oudheid behoorde de snelle haas, als klein wild ook wel *lepusculus* of 'haasje' genoemd, tot de favoriete jachtdieren, waarop met honden werd gejaagd. Deze antieke jachtvorm werd begin 3e eeuw te boek gesteld door Oppianus van Apamea in zijn *Cynegetica*, dat met illustraties is overgeleverd in een 11e-eeuwse Byzantijnse kopie. In dit jachtboek vormt de haas zowel een prooi voor jachthonden als voor roofdieren.[470]
Op Romeinse vloermozaïeken met jachtvoorstellingen komen alle latere standaardmotieven van de 'gejaagde haas' al voor. Zo laat het 3e-eeuwse jachtmozaïek van El Djem (Tunesië) het verloop van een hazenjacht zien: een haas, die zich liggend schuilhoudt in een ring van struikgewas, wordt ontdekt door speurhonden en gaat er in paniek vandoor, achtervolgd door snelle windhonden en ruiters.[471] Hier vinden we de voorlopers van de vluchtende haas van Rein en de ineengedoken angsthaas van Baumgartenberg. De liggende positie van de in het groen verborgen haas lijkt op die van het Buraanse exemplaar, maar de houding wijkt enigszins af. De bedreigde haas houdt zich stijf neergedrukt op de grond met platliggende oren. De Buraanse haas, die geen gevaar te duchten heeft van de adelaar of leeuw, ligt met bolle rug en iets opgerichte oren. Toch zou ook de antieke haas, liggend in een krans van groen, in een vrediger context evengoed een rustend dier in zijn leger kunnen verbeelden of een nestelend moederdier, een teken van vruchtbaarheid in plaats van een jachtvignet.

De haas in de wijnrank
In de antieke kunst treedt de haas op in combinatie met druiven en andere (herfst)vruchten der aarde, in samenhang met de cultus van Dionysos-Bacchus, de god van de wijn en de vegetatie. Zo zijn de handgrepen van een zilveren patera, een grote drink- of offerschaal (eind 1e eeuw), gedecoreerd met een offerritueel, waaronder de offergaven nogmaals worden getoond naast symbolische dierfiguren: tweemaal een panter met een offergeit en daartussen twee knaagdieren bij een overvolle fruitmand. Bij de rechtse mand (met noten?) waakt een eekhoorn met pluimstaart en uit de linkse mand, die is omgevallen, snoept een haas van de vruchten. Het dier ligt tevreden maar waakzaam bij zijn buit, in een met de Buraanse haas vergelijkbare houding: met gebolde rug en schuin opgestoken oren zet hij zich aan het feestmaal voor zich.[472] Op een 3e-eeuws triclinium-mozaïek uit El Djem verschijnt de vruchten-etende haas als zelfstandig vignet in een reeks van zogenaamde *xenia*-motieven, die de gastvrijheid en voorspoed van de gastheer reflecteren (etenswaren, luxeproducten, vermaak). Hier zien we hoe een haas gretig aanvalt op een druiventros die aan de voet van een wijnstok op de grond ligt. Zichtbaar genietend van dit eetfestijn knabbelt het levendige dier aan de rijpe druiven. Vooral door zijn actieve lighouding met half opgerichte oren onderscheidt deze gulzige haas zich van de angsthaas op het jachtmozaïek uit El Djem. Op de vloer van de eetzaal wordt de druivenetende haas onder andere gecombineerd met een vissenstilleven, een rustende gazelle en twee eenden tussen het riet.[473] Sommige van deze motieven refereren aan de seizoenen met hun typerende natuurproducten. Zo heeft een Romeinse sarcofaag uit de vroege 3e eeuw Bacchus op zijn panter als centrale figuur, omgeven door personificaties die de 'vruchten' der seizoenen presenteren. De Herfst draagt in de linkerhand een cornu copiae gevuld met druiventrossen en ander fruit en houdt met de rechter een haasje bij de oren vast, als jachtbuit van het seizoen. Als diens tegenhanger presenteert de Winter een rietstengel en een koppel gevangen eenden.[474] De knagende haas werd in de antieke tijd beschouwd als de traditionele

[470]Marciana-hs: I. Jagen met honden: haas negeren (16) en jagen (18v); II. Mythische uitvinders van de jacht: Perseus als jager te voet: achtervolgt o.a. haas en hert (19v); III. Leven van de roofdieren: lynx jaagt haas en jonge herten (42v), wolf bijt haas (49v), vos jaagt vogels en haasjes (53), jagers vangen haas met net (54v); IV: jacht met honden op haas en damhert (66); niet: leven van de hazen; zie boven.
[471]Tunis Bardo Museum: Ben Abed 1993, 52 f.; Sicilië, villa van Piazza Armerina (4e eeuw), door moz.atelier uit regio Carthago: Kleine Jacht: op hazen, zwijnen, herten en vogels, o.a. zich verbergende haas; Ling 1998, 95.
[472]Handgrepen (39 cm lang) van zilveren patera; Tunis Bardo nr E 3, uit Bizerta (Hippo Diarrhytos) in Tunesië; eind 1e eeuw AD, mogelijk Alexandrië; PK Rome, afb. 370a.
[473]Xenia-mozaïek van El Djem, Tunesië, 3e eeuw; Tunis Bardo Museum: Ben Abed 1993, 44; panelen met diervignetten.
[474]Romeinse seizoenensarcofaag (c.220-30), marmer, 90 cm hoog; New York MMA: naast Lentefiguur: zittend hert (met gewei); Honour & Fleming 2000, afb. 5.76. Vgl. Stern 1953, 292 f., pl. 49,4-6: Romeinse sarcofagen (4e eeuw) met genii der seizoenen: haas en hond (jacht) als attributen van de late herfst of winter (vroege herfst: druiven en hagedis); Stern pl. 59,4: seizoenenmozaïek van Antiochië, 4e eeuw (Louvre): herfst: jagers met hond en gevangen haas. Vgl. Scheppingskleed van Gerona (c.1100): Februarius als jager met eenden aan stok.

vijand van de wijnstok. Vandaar dat in de Romeinse Filocalus-kalender (AD 354) de wijnmaand Oktober verbeeld wordt door een druivenmand en een jager die een haas uit een val haalt. Ook op het contemporaine vloermozaïek uit het Huis van Dominus Julius in Carthago komt de druivenplukker van de herfstscène met een gevangen haas uit de wijngaard.[475]
De antieke hazen (en eenden) keren later terug in de christelijke boekdecoratie, in de vegetatie rond de canontafels van het Syrische Rabula-Evangeliarium (gedateerd 586) en eind 10e eeuw in het purperornament van Ottoonse bijbelcodices uit de Reichenau, waar ze het rankwerk rond de centrale voorstelling vullen.[476] De hazen zetten hun tanden in een grote eivormige vrucht of storten zich begerig op een druivenrank, de oren en voorpoten in een met de Buraanse haas vergelijkbare houding. Deze overeenkomst versterkt het idee dat ook de lentehaas uit de Carmina Burana etend is weergegeven, in de typische geconcentreerde knabbelhouding van een dubbeltandig knaagdier: met de beide voorpoten naast de mond om het voedsel - in dit geval frisgroen voorjaarsgras - vast te pakken en gericht naar binnen te werken.

De haas in het lentedecor van Pasen
De Dionysische wijnrank werd met de bijbehorende fauna in de christelijke kunst overgenomen als verwijzing naar de verrezen Christus, bron van vernieuwing en eeuwig leven. Ook de knabbelende haas kreeg zo, samen met pikkende vogels, een plaats als vruchtbaarheidsmotief in het religieuze rankendecor, waarbij het accent verschuift naar de lentetijd waarin het Paasfeest van Opstanding en Verlossing wordt gevierd. Op de ivoren cathedra van Ravenna (c.550) verschijnen de antieke hazen, eenden en andere vogels in de 'levensrank' rond het Lam Gods, naast meer specifieke diersymbolen als onsterfelijke pauwen, onoverwinnelijke leeuwen en dorstende herten (afb. 83). De centrale positie van Johannes de Doper, met het Lam Gods, op deze zetel wijst op de rol van de bisschop bij het Doopritueel tijdens de Paaswake.[477]
Ook in de romaanse reliëfdecoratie maken vogels en hazen deel uit van de dierverzameling rond het Paaslam, nu vooral in de rol van lentedieren. Op het 'Heilig Graf' van Gernrode in Saksen (c.1100) nemen deze een ondergeschikte positie in ten opzichte van de symbolische 'Physiologusdieren' rond het Lam. Levendige vogels en een springende haas vullen daar als 'rankendieren' de onderlijst met de wijnstok, samen met een beer en hond.[478] Een prominente plaats nemen ze daarentegen in op het timpaan boven het hoofdportaal van de abdijkerk van Rheinau, in het Bodenmeergebied (begin 12e eeuw). Het Lam Gods (in medaillon) in de top van het boogveld wordt hier geflankeerd door een lentehaas en een pikkend vogelpaar, terwijl twee herten het middelpunt vormen van de meer diffuse diergroep in het rankwerk eronder.[479]
Zo is het misschien ook geen toeval dat haas en hert samen met vogels de rankeninitialen van de Paaslezingen verlevendigen in een Evangelistarium uit St.Nikola in Passau (c.1170-80), met geschilderde decoratie in Salzburgse stijl. In dit Perikopenboek voor de feestdagen wordt het hoogfeest van Pasen geïllustreerd door de gebruikelijke miniatuur van de drie vrouwen bij het lege

[475]Tunis Bardo (4e eeuw): villa rustica met landleven en seizoensproducten; boven herfstscène: jachtpartij te paard, met jagers en honden: vignet van ineengedoken haas; winter: olijvenoogst en jager met twee eenden in armen; 5,9 x 5 m; Stern pl. 45,5; Ling 1998, 93, fig. 66; Steingräber 1985, 35, pl. 12. Filocalus-kalender: *Mensis October*: plus attributen voor vogelvangst; Stern 1953, 245-9, pl. 11 en 13,1 (Peiresc), 17,1 (Brussel), 18,4 en 19,2 (Wenen); tetrastichon: noemt vruchttak (druivenrank), jacht op vogels en haas (v.1-2). Vgl. verloren maandenmozaïek uit Carthago (c.400), bekend uit natekening: sept. fruit en wijnrank, okt. haalt haas uit val (mand), dec. vogelvanger; Stern nr 8, pl. 42,1: Carthago II; Webster nr 11.
[476]Bijbelboeken voor keizer Otto III, Reichenau eind 10e eeuw (zg. 'Liuthargroep'), uit bezit van Bambergs Domstift; Codex met OT-boeken: Jesaja met dubbelafb. van profeet en visioen: Majestas Domini in ovaal (boven eenden, onder hazen: vrucht); Bamberg SB; Steinen 1965, afb. 146 f.; Evangeliarium (uit Domschat), München BSB Clm 4453, fol. 25v: evangelist Mattheus in boog (boven hazen: druiven); 33,4 x 24,2 cm; *Ars Sacra* 1950, nr 89, afb. 17. Syrisch Evang. van Rabula (586): Florence Laur.Plut.I 56; canontafels geflankeerd door natuurgetrouwe dierfiguren (ook herten), fol. 10r: boven op de boog eenden tussen planten en onder twee knabbelende hazen in wijngaard; Stern 1953, pl. 54,4.
[477]Ravenna Museo Arc.; voor aartsbisschop Maximianus (c.545-54); troon van ivoorpanelen, ws uit Constantinopel; 150 x 60,5 cm. Zarnecki 1975, pl. 9, fig. 74; PK Byzanz, afb. 87.
[478]St-Cyriacuskerk (vm. damesstift) in Gernrode, W-wand van H-Graf; zie boven: hert.
[479]Abdijkerk van Rheinau , timpaan: XP als wijnstok en Paaslam; Blankenburg 1975, afb. 49.

graf, waar een engel hen verkondigt dat de gekruisigde is verrezen uit de doden. De bijbehorende initialen vertalen deze blijde boodschap in een feestelijke lentebeeld tegen een groen-blauwe achtergrond (afb. 84). In de V-initiaal van Paaszaterdag worden de bloeiende ranken bewoond door drie vogels rondom een knabbelend haasje in het groen, dat in houding sterk aan de Buraanse haas doet denken. De grote M-initiaal van Paaszondag doet aan een lentebos denken met drie vogels op de ranken, waaronder een hinde of hertejong opgewekt ronddartelt.[480]
In een Byzantijns Evangelistarium uit Constantinopel (c.1125-50) worden de titelpagina's van Pasen en de Vasten eveneens gemarkeerd door lentemotieven: springende haasjes, lieflijke hertjes, zingende en broedende vogels. In dit 'cruciforme' Lectionarium zijn de teksten geschreven in de vorm van een kruis, inclusief de titels. Deze verschijnen in goudschrift binnen een kruisvormige omlijsting van bloeiende palmetranken, verlevendigd door vogelparen en soms ook andere dieren. De vitaliteit van het plant- en dierornament onderstreept het levengevende aspect van het kruis der Verlossing, evenals de weelderige bladcandelabers die ter weerszijden van het titelkruis opgroeien en de natuurgetrouwe vogels die op de kruisarmen staan en op de top uit de levensbron drinken.[481]

Een 'paashaas' in de lentetuin
Op een Byzantijns ivoorpaneel, de achterzijde van het zogenaamde 'Harbaville-triptiek' uit Constantinopel (late 10e of 11e eeuw), is deze kruissymboliek ingebed in een natuurlijk ogend 'lentelandschap' (afb. 85). Als een kosmisch zegeteken zweeft het triomfkruis van Pasen, voorzien van de inscriptie *IC XC NIKA* (Jezus Christus overwint), tussen de sterrenhemel en de opbloeiende aarde.[482]
Het bloeiende 'levenskruis' rijst op tussen twee hoge cipressen, omwonden door klimop- en wijnranken met pikkende vogels. Onderaan strekt zich een paradijselijk landschap uit, bewoond door dieren (afb. 86). De holle voet van de linkse cipres en het omringend geboomte herbergt wilde beesten, waaronder een leeuw, in een vreedzame stemming. In het midden nestelen vogels en rechts ligt een enorme haas in het struweel. Deze strekt zich vanuit het struikgewas naar voren om te snuffelen aan een afhangende bloem (of vruchttros). Aan de voet van het Paaskruis rusten roofdieren naast hun prooi, zijn leeuw en haas vredig bijeen. De roofdieren, die vooral aanwezig lijken omwille van de Messiaanse diervrede, zijn evenals de bomen zeer kleinschalig weergegeven. De met de lente geassocieerde dieren, haas en vogels, voegen zich evenals de bloeiende bloemen naar het grote formaat van de omrankte cipressen die uit deze weelderige lentetuin opgroeien om het Kruis te eren als 'bron van leven'. De opvallend grote 'paashaas' lijkt samen met de vogels de vruchtbaarheid van de lentenatuur te belichamen, nestelend tussen het prille groen en onbevreesd genietend van de bloeiende lenteflora. In dit lentebeeld heeft de opbloeiende natuur van de Paastijd deel aan de Verrijzenis des Heren. Tevens draagt de jaarlijkse vernieuwing van de aardse schepping de belofte in zich van de eeuwige lente in het hemelse paradijs.
Het in ivoor gesneden lentelandschapje oogt door zijn laat-antieke stijl zeer natuurlijk. Mogelijk heeft de kunstenaar voor deze unieke 'Paastuin' een voorbeeld uit de boekschilderkunst gebruikt, waar paradijstuinen bestaande uit een bomenrij met bloemen (en vogels) vaker voorkomen, en de viervoeters in hun kenmerkende houdingen naar een model- of dierenboek tussen de vegetatie gevoegd. Een dergelijke compilatie uit diverse modellen kan ook de onderlinge schaalverschillen binnen het landschapje op de onderlijst verklaren en het gebrek aan samenhang binnen de diergroep.

---

480 Evangelistarium uit Passau: München BSB Clm 16002, fol. 19r: Paaszaterdag (*In Sabbato Sancto Paschae*): *Vespere* ... (Mattheus 28,1-7), 20v: Paasminiatuur, 21r: Pasen (*In Sancta Die Resurrectionis Domini*): *Maria Magdalena* ... (Marcus 16,1-7); cf. Klemm 1980, nr 206, afb. 475: miniatuur. Zie boven: Fortuna, vgl. tronende Ecclesia.

481 New York PM 692; 293 bl. van 34 x 24 cm; alle tekstpagina's in kruisvorm versierd met palmet-finialen; titelpagina's: fol. 2: Pasen en Johannes: 'Op de Heilige en Grote Zondag van Pasen, Lezing uit Johannes': vogelparen en 2 haasjes in de onderhoeken; Pinksteren en Mattheus verloren; fol. 87: Nieuwjaar (1 sept.) en Lucas: enkel vogels; fol. 124: Vasten en Marcus: griffioenen, vogels, kruisarmen: broedende vogels (met eieren) en haasjes, in bovenhoeken: staande hinde of hertejong; *Glory of Byzantium* 1997, nr 61 (fol. 2); Anderson 1992, fig. 2, 16, 21; cruciforme groep (mid 12e eeuw): fig. 43-7: Londen BL Add.39603: titels in kruislijst met palmetten, Vasten-lezing: initiaal epsilon met bladetend hert.

482 'Harbaville triptiek': tronende XP, rozettenkruis (in Godstuin); middenpaneel: 24 x 14,3 cm; Parijs Louvre OA 3247; Rice 1959, pl. 100-102; *Luister van Byzantium*, Brussel 1982, nr Iv.8; *Byzance*, Louvre 1993, nr 149; cf. *Glory of Byzantium* 1997, nr 80: datering mid 11e eeuw (I. Kalavrezou). Behoort tot '*Deesis*-groep' (vanaf mid 10e eeuw); vgl. Rice 1959, pl. 98 f. (model); *Glory* 1997, nr 79 (gemmenkruis met palmetranken en vogels).

De Buraanse Lenteminiatuur: de 'liefdesjacht' der dieren

Een soortgelijk compilatief karakter kenmerkt het even uitzonderlijke lentebeeld van de Carmina Burana, met 'nestelende' vogels en een vruchtbare haas maar met een meer gestileerde plantengroei. De compositie op de onderlijst wordt eveneens bepaald door twee rijzige bomen, met lager geboomte eromheen, en ook hier zijn de haas onder de ene en de leeuw naast de andere boom vreedzaam bijeen. De duiding van het lentetafereel op het ivoorpaneel wordt geheel bepaald door het religieuze 'kruisteken', het hoofdthema waaraan het als randmotief letterlijk en figuurlijk ondergeschikt is. Aangezien een dergelijke externe factor bij het lentelandschap van de Carmina Burana geheel ontbreekt, moet de oorzaak van de 'opgewekte' stemming van de diergroep hier in de natuur zelf gezocht worden. De verklaring wordt hier geboden door de specifieke keuze en houdingen van de dieren en door de samenhang met de lentelyriek die de miniatuur illustreert. In deze context vormt de door de lente opgewekte liefdeslust de bepalende factor voor het gedrag der dieren en mensen, en deze drijfveer is door de illustrator (met zijn beperkte middelen) in beeld gebracht om het erotische aspect van de lentenatuur te benadrukken.

De viervoeters van het Buraanse lentelandschap kenmerken zich vooral door hun dartele gedrag en lichtvoetige beweging, geheel in harmonie met de uitbundige flora en de levendige vogels. De lentebalts uit zich in vrolijke vogelzang en sierlijke dierendans binnen het kader van de opbloeiende natuur. De 'liefdesjacht' der dieren is een vreedzame en feestelijke jachtpartij. Het springende hert kijkt om, niet naar mogelijke jagers maar om zijn gewei te tonen aan de wachtende hinde. De haas is niet op de vlucht, maar rust knabbelend in het groen. Het trappelende paard lijkt door de omkijkende leeuw te worden uitgedaagd tot een speelse achtervolging, waarbij zij elkaar aftroeven in mannelijke kracht en vitaliteit. De lentesymboliek van de bomen en vogels is onmiskenbaar en bepaalt in deze samenhang ook de interpretatie van de afgebeelde zoogdieren en hun specifieke gedrag. Binnen de algemene symboliek van herleving en lentelust lijken de leden van de diergroep wel elk een eigen rol op zich te nemen. De dierenparade wordt aangevoerd door de leeuw, als de natuurlijke heerser over dit erotische dierenrijk. De steigerende hengst die hem volgt staat voor de mannelijke potentie, terwijl de liggende haas de vrouwelijke vruchtbaarheid belichaamt. Hert en hinde vormen samen een ideaal liefdespaar: een wervende minnaar en een bedeesde maar verlangende beminde. Naast de talloze vogels fungeert vooral de haas als lentebode van de diergroep.

In dit geheel profane ideaalbeeld van de Lente roepen de zingende vogels in de bomen de lyrische stemming van de liefdesliederen op. De opgewekte dieren van het Buraanse lentewoud staan met hun speelse liefdesjacht model voor de animale driften die bij het losbarsten van de lente ook de jeugdige mens tot dansen, zingen en minnen aanzetten. Zo vormen het dierenleven en de plantengroei van de lenteminiatuur de natuurlijke introductie voor het liefdespaar, parallel aan de opbouw van de omringende liederen die openen met een lofzang op de natuur in haar bloeitijd.

HOOFDSTUK VIER-4
HET LIEFDESPAAR MET BLOEMEN: EEN LENTEBEELD

De landschapsafbeelding combineert de onstuimige groei en bloei van de plantenwereld met de levenslust en liefdesdrift van de dierenwereld. Na de effecten van de lente op de flora en fauna wordt in de miniatuur van het liefdespaar de respons van de mens op het lenteseizoen getoond. De opbouw volgt die van de liefdesliederen: een jubelzang over de verlokkende schoonheid van de natuur in de lente gaat over in een beschrijving van de schoonheid van de geliefde en het hevige verlangen van de verliefde dichter. De jonge minnaar poogt het hart van zijn beminde te winnen met een wervend liefdesgedicht en een bijpassend geschenk. Evenals in het slotgedicht biedt de aanbidder zijn schone 'Bloem' bloemen aan als teken van zijn liefde, maar ook als verwijzing naar het lenteseizoen. Dit geschenk plaatst de voorstelling in de bloeitijd van het jaar, het seizoen van de schoonheid en de liefde, innig verbonden met de jeugd als bloeitijd van het leven. De bloemengave bestempelt het Buraanse liefdespaar tot een lentepaar.
In het artikel waarin Otto Schumann de miniaturen uit de Carmina Burana aan het publiek presenteerde (1929/30) omschreef hij de miniatuur-met-gedicht op fol. 72^{v} als: 'Liefdesverklaring 'door de bloem''. Voor de begeleidende kleurafbeelding, op ware grootte maar zonder de tekst, is de voorstelling met het staande paar rechtop gedraaid. De kritische editie (1930) laat hetzelfde beeld zien, nu met als bijschrift 'Liefdesverklaring'.[483] In latere publicaties wordt de afbeelding meestal betiteld als 'Liefdespaar'. Na het verschijnen van de Facsimile-uitgave (1967) wordt bij reproducties vaker de gehele pagina getoond, met de miniatuur in 'liggende positie' tussen de tekstregels van de bijbehorende verzen.[484]

Een eigentijds liefdesmotief
De miniatuur met het jonge paar verbeeldt de nieuwe liefde die in de lentetijd opbloeit, maar kondigt tevens een 'nieuwe tijd' in de kunst aan. Zowel in thematiek als in stijl staat de afbeelding aan het begin van een nieuwe 'hoofse' beeldtraditie, die geheel aan de kunst van de liefde is gewijd. Vooral in de 14^{e} eeuw domineert het minnethema de profane kunst, bestemd voor adellijke dames én heren. Het Buraanse liefdespaar vormt een vroege voorbode van de elegante paren in gotische stijl, die elkaar het hof maken in een entourage van tuinen en bloemen.
De illustrator heeft niet gekozen voor de traditionele formule van een liefdespaar in innige omhelzing of omarming, maar voor het nieuwe en meer afstandelijke type van een 'galant liefdespaar' in hoofse conversatie.[485] Deze keuze lijkt samen te hangen met de inhoud van het te illustreren gedicht: een

[483]Schumann 1929/30, 418, 416, afb. 3: 'Liebeserklärung 'durch die Blume'', met vertaling van titelvers; CB I.1 1930, pl. 4a (in combinatie met 'Trinkszene'): 'Liebeserklärung'. (In der Handschrift ist das Bild quer gestellt)'. Zie ook de zeer vroege reproductie in Woltmann/Woermann, Bernath 1916, 178, afb. 246. Vgl. de diverse uitgaven van de Laistner-vertaling: afb. en titel als bij Schumann; zie bv. het lente-tweeluik in ed. Düchting 1993, pl. II-III (kleur): een sterk verkleind landschap naast een (rechtopstaand) liefdespaar op ware miniatuur-grootte. Vgl. Walworth 2000, 76 f., 80: 'the pair of lovers', pl. 10: 'A man offers flowers to a lady': miniatuur (rechtop) met twee regels tekst aan weerszijden.
[484]Boeckler 1949 (tent.cat. Bern), nr 235: 'Liebespaar (er reicht ihr Blumen)', getoond op expositie (geen afb.). Publicaties van BSB München: *Cimelia Monacensia* 1970 (red. F. Dressler), nr 37: noemt als 'überragende Leistungen' het liefdespaar en het landschap (afb. landschap); *Thesaurus librorum,* tent.cat. 1983, nr 38 (K. Schneider), kleurafb. van fol. 72^{v}: 'Liebespaar'; Glauche 1994 (Kat.lat.) 300: '(querständig) Liebespaar'; Klemm 1998 (Kat.13e) nr 105: 'Liebespaar, in querliegender Miniatur' (geen afb.); Klemm/Wagner 2003 (tent.cat.) nr 10, kleurafb. p. 98: fol. 72^{v} (uitsnede): miniatuur en deel van tekst. CB Vollmann 1987: kleurafb. van hele pagina (bij alle miniaturen), lente-tweeluik afb. 2-3: 'fol. 64^{v}, Bäume und Tiere' en 'fol. 72^{v} mit Liebespaar'; ibid. 1293 (Diemer): 'Sonderbar genug, am ehesten aus Platzgründen, ist das Bild gegenüber dem Text um 90 Grad gedreht'; vgl. Diemer 1987-2, 62, 48: afb. 3.
[485]Paren in omarming, bv. een staand bruidspaar: het 'huwelijk van Jozef' in de Millstatt-Genesis (c.1200/10), Klagenfurt KLA 6/19, fol. 60^{v}; Kracher 1967; een zittend echtpaar (met kinderen): het begin van de 'standenreeks' in het modelboek van Rein (c.1208-13), Wenen ÖNB 507, fol. 1^{v}; Unterkircher 1979. Vgl. de David-cyclus uit Bamberg (c.1180): Davids huwelijk met Michol in 3 scènes; Psalmencommentaar van Petrus Lombardus, Bamberg SB Bibl.59, fol. 2^{v}; Braunschweig 1995, nr D 69.

plechtige liefdesverklaring, bevestigd door een bloemengave. We zien een jongeman die zijn beminde een boeket overhandigt, met gevoel voor decorum en op gepaste afstand. De hoffelijke omgangsvormen en het verzorgde uiterlijk wijzen op een paar van hogere stand, gekleed naar de mode van hun tijd die hun jeugdige schoonheid en slanke gestalte accentueert. De kunstenaar gebruikte voor zijn illustratie een zeer eigentijds model, van een converserend liefdespaar in modieuze kledij, waarvoor uit deze periode nog nauwelijks parallellen te vinden zijn.
Het Buraanse liefdespaar figureert dan ook prominent in het werk van Michael Camille over de 'Middeleeuwse Minnekunst', hét thema van de luxe hofkunsten uit de periode van de Gotiek (latere 13e tot vroege 15e eeuw). De pagina uit de Carmina Burana vormt hier de afsluiting van de introductie, 'Love's lost relics', over de spaarzame voorbeelden uit de Romaanse tijd (12e en vroege 13e eeuw).[486]
De auteur contrasteert de afstandelijkheid van deze 'aardse geliefden' met de sensuele intimiteit waarmee op sommige illustraties van het Hooglied het verlangen naar spirituele eenwording in beeld wordt gebracht, geïnspireerd door de smachtende openingswoorden van de Bruid: *Osculetur me osculo oris sui*; Kus mij met de kussen van uw mond.[487] Het verlangen van de aardse Bruid (de Kerk of de ziel) naar het hogere wordt bijna lyrisch verbeeld in de O-initaal van een Hooglied-commentaar uit Göttweig (c.1160), waar de hemelse Bruidegom (Christus) zich uit de wolken neerbuigt om zijn reikhalzende bruid, gekroond en met lange golvende haren, liefdevol te omhelzen.[488]
De Buraanse 'liefdesverklaring' vertoont niet zozeer verwantschap met deze bijbelse liefdesparen, maar eerder met gespreksafbeeldingen, zoals de 'sacra conversatione' van Maria Boodschap, het lentefeest van het kerkelijk jaar (25 maart). Bij voorstellingen van de Annunciatie zien we eenzelfde contrast tussen de dynamische brenger en de statische ontvangster van de boodschap. Meestal is de configuratie omgekeerd aan het Buraanse gesprekspaar, maar bij de Verkondiging in het Matutinale uit Scheyern (c.1215-30) staat de Heilige Maagd links opgesteld en nadert de engel van rechts.[489]

Een minnegesprek op een bank
Het bijzondere belang van de Buraanse liefdesminiatuur ligt in de vroege uitbeelding van een 'liefdesgesprek', een recent motief uit de nieuwe hoofse minnethematiek waarvoor pas in de loop van de 13e eeuw geleidelijk de beeldtaal werd ontwikkeld. Het uit de religieuze en wetenschappelijke traditie bekende beeldtype van een tweegesprek of leergesprek (staand of zittend), werd in de hoofse kunst overgedragen op een liefdespaar. Dit basismodel van de geestelijke *conversatio* of geleerde *disputatio* werd omgevormd tot een amoureuze variant, de 'conversation galante' waarbij de liefde zowel onderwerp als doel van de dialoog vormt.[490]
Als zeldzame voorloper van deze 'hoofse' thematiek is het Buraanse liefdespaar vergelijkbaar met het converserend paar dat Villard d'Honnecourt heeft opgenomen in zijn modelboek (Picardië, c.1215-40).[491] Deze ongeveer gelijktijdige Franse tekening toont een zittend liefdespaar in gesprek op een bank (afb. 164). Het minnegesprek fungeert hier tevens als standsafbeelding. Een nobele dame richt zich met een wijds spreekgebaar tot een zelfverzekerde jonge edelman met een valk op de hand. Terwijl de jongeling met zijn gekrulde haarlokken in type op de Buraanse minnaar lijkt, is zijn gesprekspartner hier geen schuchter meisje maar een zelfbewuste gehuwde vrouw, het haar opgebonden onder een hoofddeksel met kinband (*barbette*) en de vingers van haar linkerhand losjes aan haar mantelkoord gehaakt. Hoewel de jongeman haar tracht te imponeren met zijn houding en zijn jachtvalk, lijkt de dame in deze dialoog het hoogste woord te voeren en de jonge minnaar te onderrichten in de hoofse liefde.

---

[486]Camille 1998; CB-illustratie en gedicht: 23-5, fig. 15: kleurafb. van hele pagina (vergroot): 'The distance between lovers' ... fol. 72r (sic). Cf. Diemer 1987-2, 54, 62, 66; Walworth 2000, 76.
[487]Camille 1998, 22-23, fig. 14: 'The closeness of lovers'; Beda's Hooglied-commentaar uit St-Albans (c.1130): *Sponsa* en *Sponsus* als kussend liefdespaar op een bank; Cambridge Kings College Ms 19, fol. 21v.
[488]Hooglied-commentaar van Rupert von Deutz: Göttweig Cod.49, fol. 5r; Göttweig 1983, nr 1069; *Ratisbona sacra* 1989, nr 74. Vgl. Holter 1996 (nr 44), 1050, afb. 9: dezelfde iconografie in Bijbel uit Seckau; Graz Cod.65, fol 31: Hooglied; Kern 1942, 29 f.
[489]München BSB Clm 17401, fol. 23v: 'Marialeven'; Damrich 1904, pl. VII.
[490]Frühmorgen-Voss 1975, 71 f. (1985, 94); zie onder.
[491]Ibidem; cf. Diemer 1987-2, 66. Hahnloser 1972, 64, N.29, pl. 27; van Marle 1931, 1,451.

In de Duitse *Minnesang*-handschriften van begin 14e eeuw zien we een meer ingetogen versie van de liefdesdialoog, op het 'portret' van Reinmar von Hagenau. Zowel de Weingarten- als Manesse-codex tonen, naar een gemeenschappelijk model, de jeugdige dichter in gesprek met zijn dame op een 'minnebank'. De minnezanger houdt een lege schriftrol in de hand, als symbool van zijn dichtkunst, en draagt zijn werk met een verwijzend gebaar op aan zijn vereerde vrouwe, die gehuld in mantel en sluier tegenover hem zit met een schoothondje op de arm. De dame beantwoordt zijn aanbod met een ontvangend gebaar.[492]

Een staand paar: liefdeswerving

Hoewel in de Codex Buranus een kleinfigurige illustratie van een zittend liefdespaar of een weergave met halffiguren, naar analogie van de speel- en drinkscènes, zich beter zou hebben geleend voor invulling van de friesvormige beeldruimte, heeft de kunstenaar toch gekozen voor een 'staand model' met grote ingekleurde figuren, ondanks de daarvoor noodzakelijke draaiing van de voorstelling ten opzichte van de bladspiegel. Het lijkt erop dat tijdens de productiefase een aansprekend voorbeeld van dit nieuwe type afbeelding ter beschikking kwam, dat men hoe dan ook op deze plaats wilde inpassen: een hoofs liefdespaar ten voeten uit.

Het standaardmotief van een dialoog tussen twee staande personen komt natuurlijk als basismodel voor verhalende scènes veelvuldig voor en laat zich gemakkelijk aan nieuwe thema's aanpassen, zoals hier het wervende minnegesprek. Een verhalende liefdesdialoog vinden we in de Carmina Burana zelf als openingsbeeld van de Dido-miniatuur. Daar vormt het tweegesprek echter niet het begin van de romance met Eneas, maar het dramatische einde: de afscheidsscène bij de poort. In de beeldcycli van volledig geïllustreerde hoofse romans over beroemde liefdesparen, Veldekes *Eneide* (c.1230) en de wat latere *Tristan* (c.1240-50), komt het hele scala aan liefdessituaties aan bod: van het hoofse gesprek, zowel staand als zittend, tot innige omhelzingen en bedscènes.[493]

De miniatuur bij de Buraanse liefdesliederen bevat echter geen verhalende scène maar een op zich staande voorstelling van een liefdespaar, als ideaalbeeld van de liefdeswerving die het hoofdthema vormt van deze sectie. Als zodanig vormt de 'liefdesverklaring' uit de Carmina Burana een voorloper van de geïdealiseerde 'dichterportretten' in de Duitse *Minnesang*-verzamelingen van rond en na 1300, die in hun liedbestand en mogelijk ook in hun illustratietype op oudere collecties uit de late Staufentijd teruggaan. Zo zijn de 25 miniaturen van het 'Weingartner handschrift' (Konstanz, 1310-20) te herleiden tot drie beeldformules: de zittende dichter (auteursportret), de adellijke dichter te paard (standsafbeelding) en de minnezanger in gesprek met zijn dame (liefdeswerving).[494] De grote 'Codex Manesse' (Zürich, na 1300) presenteert met zijn 137 dichterafbeeldingen talloze variaties en aanvullingen op de drie basisthema's, waarbij het staande minnegesprek slechts een ondergroep vormt van het rijke scala aan liefdesscènes, naast bijvoorbeeld de tedere omhelzing, de bekransing van de minnaar door de dame, het overhandigen van een brief, maar opmerkelijk genoeg niet het schenken van bloemen. Bij het minnegesprek draagt de dichter zijn werk, verbeeld door een lege tekstrol, op aan zijn aanbeden vrouwe.[495]

De Minnesang-miniatuur die de compositie van het Buraanse liefdespaar van c.1230 het dichtst benadert bevindt zich op het beeldblad van het zogenaamde 'Naglersches Fragment', waarvan verder alleen nog een tekstblad bewaard is gebleven. De enige resterende miniatuur van het kleine

---

[492]Walther 1988, Codex Manesse, pl. 37, fol. 98r: 'her Reinmar der Alte'; de 'nachtegaal van Hagenau' (Elzas), eind 12e eeuw werkzaam aan het Weense hof van de Babenbergse hertogen van Oostenrijk. Vgl. de titelafb. van *Speculum Virginum* (c.1190), hs Berlijn DSB phil.1701, fol. 24r: de als *Peregrinus* aangeduide auteur houdt een schriftrol (met tekstbegin) in de hand en onderricht zijn geestelijke dochter (*filia*): leergesprek op bank; *Manesse* 1988, 587 (afb.), 279 f. (E.M. Vetter).

[493]Voor de *Eneide*, zie boven: Dido; voor de *Tristan* (Cgm 51), zie boven: Lente; zie Klemm 1998, nr 202, vgl. nr 217 (Cgm 63): Rudolf von Ems, *Wilhelm von Orlens* (en Amelie): ws Straatsburg c.1270/75; Manesse 1988, 311 f., nr H 18. Vgl. een bronzen spiegelhouder uit Zwaben (laat 12e eeuw), met een omhelzend liefdespaar in tweevoud: staand als handvat en liggend in bed op de achterzijde van de ronde spiegel (Frankfurt); Klamt 1983, 70, afb. 9; Camille 1998, 21, fig. 13; vgl. ibid. 15, fig. 7: benen kistje uit Keulen (c.1200) met minnescènes (Londen BM): o.a. liefdespaar in gesprek, bij een boom en in bed.

[494]'Die Weingartner Liederhandschrift': Stuttgart WLB HB XIII; Kroos 1969 (comm. Facsimile), 139.

[495]'Codex Manesse': Heidelberg UB Cpg 848; 110 miniaturen door hoofdschilder (c.1300-10), 27 toegevoegd door 3 handen (c.1310-30). Frühmorgen-Voss 1975, 71 f. (1985, 93-5).

liederenhandschrift, dat waarschijnlijk voor of rond 1300 in Zwitserland is ontstaan, toont 'her Heinrich von Stretelingen' op het liefdespad (afb. 87). Ook hier zien we een jeugdig liefdespaar in gesprek binnen een driekleurige omlijsting en de ongeveer even grote figuren lijken een soepeler bewegende versie van het nog wat stijve en langgerekte Buraanse paar. Een meisje in een strakgesneden en uitwaaierend groen gewaad wordt benaderd door een jongen in een omgord rood kleed dat tot op de kuiten valt. Het minnegesprek wordt geheel gevoerd door middel van lichaamshouding en levendige gebarentaal, zonder de hulp van een bloemengeschenk. De dansachtige loophouding, met de voet nu elegant schuin naar voren geplaatst, en de uitnodigende handgebaren van de wervende minnaar herinneren aan zijn Buraanse voorganger. Het bekranste meisje reageert echter nog afhoudend met de linkerhand vastberaden op de heup en de rechterhand afwerend opgeheven. De kleur en snit van de kleding is vrijwel gelijk aan de Buraanse uit de vroege 13e eeuw, maar de schilder van het fragment heeft de kledingstijl gemoderniseerd door het aanbrengen van contrasterende dwarse kleurbanen: brede groene stroken bij de man en smalle gele banden bij de vrouw. Het mannenkapsel is hetzelfde gebleven, maar de haardracht van het meisje volgt de mode van c.1300: een bloemenkrans rond het hoofd en lange pijpekrullen langs de schouders en bovenarmen. Mogelijk behoorde dit handschrift tot de modellen voor de eveneens Zwitserse Manesse-Codex, waar het minnegesprek tot een liefdesdans is geworden. Het lijkt of de minnaar zijn geliefde ten dans vraagt en deze nu welwillend op zijn verzoek ingaat. De Zwitserse minnezanger uit de tweede helft van de 13e eeuw zou volgens de Stretlinger kroniek (15e eeuw) veel geld hebben uitgegeven aan 'groß tenz und allerlei spils' en misschien verwijst dit beeldthema naar zijn voorliefde voor de dans.[496]
In feite neemt ook de Buraanse minnaar de rol van wervende 'minnezanger' op zich, door zijn geliefde bloemen en een liefdesgedicht aan te bieden. De naamloze schenker staat de ereplaats in de compositie (heraldisch rechts) af aan zijn vereerde Flora, terwijl we in de Minnesang-illustraties meestal de beroemde dichter zelf op deze plaats aantreffen.

Bloemen als liefdesgeschenk

Het liefdespaar van de Carmina Burana staat aan het begin van een lange traditie van hoofse verleidingsscènes, waarbij een subtiel spel wordt gespeeld met gebaren en symbolische attributen. Daartoe behoren naast 'adellijke' dieren (valken, schoothondjes, wild) ook bloemen en dan vooral rozen als symbolen van de liefde of beeld voor de geliefde. Het boeket dat de Buraanse minnaar zijn 'Flora' schenkt blijkt echter geen gangbaar attribuut. Op latere hoofse liefdesscènes worden wel bloemen aangeboden, maar dan in de vorm van een 'minnekrans' met echte of artificiële bloemen, van het type waarmee ook de na 1300 in de marge van de Codex Buranus toegevoegde 'Phyllis' of 'Flora' zich tooit. In het uit het Beiers-Oostenrijkse Donaugebied afkomstige 'Budapester Minnesang-fragment' uit dezelfde periode biedt 'der herre von Churenberch' zijn beminde een dergelijke krans als liefdesteken aan. De gelieven staan aan weerszijden van een 'lindeboom' onder een driepasboog op zuilen, wat de handeling een ceremonieel karakter geeft. In de wat latere Manesse-codex is de situatie andersom; het is nu de minnezanger die van zijn dame een bloemenkrans ontvangt, ten teken dat zij zijn beden verhoort en hem voor zijn dienst beloont. De beeldformule voor het schenken is identiek, maar de ontvanger rechts is nu de nederig knielende minnezanger (Ulrich von Singenberg) die door zijn vrouwe wordt bekranst.[497] Dit is in feite de meer gebruikelijke toepassing van het motief, want de bekransing van de aanbidder betekent dat het doel van de liefdeswerving, het winnen van de dame,

---

[496]Heinrich von Stretlingen: wapenschild met pijl, helmsier: hertegewei met rozen (zie boven: hert en liefde). 'Naglersches Fragment': nu Krakau BJ (voorheen Berlijn SB) mgo 125; 2 sterk afgesneden bladen van 17,5 x 11 cm: beeldblad en tekstblad (graaf Kraft von Toggenburg); Manesse 1988, nr J 14, G 9: kleurafb.; Walther 1988, Codex Manesse, pl. 30, fol. 70v; Vetter 1981 (comm. Facsimile), 62 f., pl. I (afb. 2); voor de gebaren, zie: Garnier 1982, 185, 189, pl. 47.

[497]Boedapest SNB germ.92; fragment: 3 beeldbladen met tekst op verso-zijde (21,5 x 15,5 cm); onvoltooid: ontwerptekening met blauwgetinte achtergrond; ruiter met valk op enkelblad (2r) en tweemaal een minnegesprek bij een boom op dubbelblad: standaardtype (3r) en met kransaanbieding (1r): der Kürenberger, de oudst bekende minnezanger (Donaugebied c.1160); *Manesse* 1988, nr J 12 en G 8 (met 3 afb.). Vgl. Codex Manesse (Walther 1988), fol. 151r, pl. 48: Ulrich von Singenberg, drost van St.Gallen (wapenschild met springend hert). Zie: E.J. Beer, in Regensburg 1987, 73 f.: afb. 3-4, nr 57 (en 56): 'Meester van de Münchener Weltchronik (Clm 6406)': Regensburg of Wenen c.1300; cf. de recensie door G. Schmidt in: *Kunstchronik* 40 (1987) 508: of Passau?

bereikt is. Het uitwisselen van symbolische kransen vormt ook een favoriet thema op ivoren kistjes, spiegels, kammen en andere luxe objecten, die zelf als liefdesgeschenk dienst deden.[498]
In de Franse 'Chansonnier de Paris' (c.1280-1300) treffen we wel een echte bloemengift aan, maar dan in een meer verhalende context. In een C-initiaal is een lieflijk lentetafereel geschilderd: een amoureuze ontmoeting onder een bloesemboom (met rose rozetbloemen). Een jonge edelman is van zijn paard gestegen om een enkele bloem uit de boom te plukken en aan een bevallig meisje te overhandigen. De liederen zijn motetten uit het 'Jeu de Robin et Marion' van Adam de la Halle, een pastourelle-achtig spel over de ridder Robin die met zijn hoge stand de herderin Marion tracht te imponeren. Met de liedteksten zijn ook enkele beeldthema's uit een contemporain handschrift overgenomen, waaronder deze liefdesscène met de bloem.[499]
Ook op de Manesse-miniaturen vinden we tal van liefdesparen onder een bloeiende boom, hier gestileerd tot een groene rankenboom met rode rozen. Op het dichterportret van Rudolf von Neuenburg staan de rozen, die hem geheel omranken, zowel symbool voor de liefde als voor de minnezang.[500] De bloeiende roos, weergegeven als een vijfbladige rode rozetbloem met een geel hart en spitse groene schutblaadjes, siert als hoofs minnesymbool ook het wapenschild of de pronkhelm van menige minnezanger in het handschrift.
Op de Buraanse miniatuur is het niet een rode roos die als teken van liefde fungeert. De lentebloemen van het liefdesboeket zijn even blank als de beminde Bloem in haar meigroene kleed: grote witte lelies en takjes met bloesem of wilde rozen, die hooguit een zweempje rose laten zien zoals de bloem voor Marion. Het rood van de rozen is hier gereserveerd voor het kleed van de minnaar, die geheel en al gloeit en bloeit van liefdesverlangen, of in de woorden van CB 179: *O! o! totus floreo!*

De Lente: de bloeitijd van het jaar

De bloemengave van de Buraanse minnaar keert in deze vorm niet terug in latere hoofse minnescènes, waar geen boeketten maar kransen worden overhandigd aan de geliefde. Het tuiltje bloemen dat de jongeman vasthoudt is geen modern hoofs motief maar lijkt eerder afkomstig uit de aloude beeldtraditie van de seizoenen en maanden, waar de Lente meestal de gedaante van een jonge bloemendrager aanneemt. Door de bloemen zo prominent te presenteren huldigt de minnaar niet alleen zijn meisje maar ook de Lente, de bloeitijd van het jaar en het seizoen van de liefde. Het centrale motief van de bloemen maakt het minnegesprek tevens tot een lentebeeld, geheel in overeenstemming met de liedteksten.
Het hoofse liefdespaar is een nieuw thema in de middeleeuwse kunst, maar het motief van het bloemen schenken verbindt het met een lange traditie van lente-afbeeldingen. Al vanaf de antieke tijd wordt de Lente verwelkomd als bloemenbrenger, voorgesteld door een mannelijke of vrouwelijke personificatie met bloemen in de hand. Vaak ook correspondeert hun jeugdige leeftijd met het prille jaargetijde.

De antieke rozendrager van Mei
Het thema van de vier seizoenen kent in de Romeinse kunst een brede toepassing als algemeen symbool van de 'gelukkige tijden' (*felicitas temporum*), ook die van het hiernamaals. Naast statische personificaties komen ook meer actieve seizoensscènes voor. Het opbloeien van de natuur in de Lente wordt dan verbeeld door figuren die bloemen plukken, deze in manden dragen of tot kransen vlechten. Zo zien we bijvoorbeeld in de catacombe van Domitilla (3^{e} eeuw) Eros en Psyche als een zeer jong lentepaar in actie bij de 'bloemenoogst'.[501]

[498]Vgl. de hoofse paren in de margedecoratie van een Psalter uit Picardië (c.1290); Parijs BnF lat.10435, fol. 117^{r}; Robb 1973, 230, fig. 158. Franse ivoren met minnescènes (Parijs, begin 14^{e} eeuw), bv. het 'kistje van St.Ursula' in Keulen; *Manesse* 1988, 282 f., nr H 11.
[499]Frans melodie-handschrift met initiaal-miniaturen (Parijse hofstijl van eind 13^{e} eeuw); Montpellier Fac.Méd. H 196, fol. 253^{r}: liefdesscène in C, naar miniatuur uit hs BnF fr.25566; *Manesse* 1988, 277, 282, pl. H 4.
[500]Walther 1988, Codex Manesse, pl. 10, fol. 20^{r}: graaf Rudolf von Neuenburg, de vroegste Zwitserse minnezanger; vgl. pl. 55, fol. 178^{r}: Bernger von Horheim: trouwgelofte onder een rozenboom.
[501]Hautmann 1937, 153. Cf. LCI 2 (1970) 363-70: 'Jahreszeiten' (B. Kerber, O. Holl) en ibid. 3 (1971) 274-79: 'Monate, Monatsbilder' (O. Holl).

Naast de vier seizoenen behoorde ook de cyclus van de twaalf maanden vanaf de 1e eeuw tot de favoriete thema's in de antieke decoratie, vooral in de vorm van vloermozaïeken. De maanden worden, in navolging van de jaargetijden, voorgesteld als personificaties met bij het seizoen passende kleding en attributen. In antieke maandencycli neemt Mei de rol van bloeimaand op zich en deze maandfiguur is dan ook gemodelleerd naar de bloemendrager van de Lente. De Meifiguur heeft meestal de gedaante van een schone jongeling die bloemen draagt in een korf of in zijn mantel. Vaak houdt hij in de rechterhand een enkele selecte bloem omhoog, een roos waarvan hij de zoete geur opsnuift. De jongeman gaat feestelijk gekleed, soms nog getooid met een bloemenkrans of kroon. Mogelijk verwijst deze uitdossing behalve naar het feestelijke lenteseizoen ook naar een specifiek Meifeest. De Grieken vierden de komst van de lente met bloemenfestivals en de Romeinse feestkalenders vermelden de *Rosalia* in de meimaand.[502]
Een verdere aanwijzing hiervoor vinden we in een groep Romeinse vloermozaïeken uit de 4e/5e eeuw, waar de bloemendrager van Mei wordt omgeven door attributen die op een festiviteit wijzen (wijnamforen en een mand met linten).[503] Misschien stelt de jongeling de hoofdpersoon van het lentefestival voor. Tot deze Romeinse maandengroep behoort ook de Kalendercodex van de kalligraaf Filocalus voor het jaar 354, evenals de (in Karolingische tijd) bijgevoegde 4e-eeuwse maandgedichten die bekend staan onder de titel *tetrastichon authenticum de singulis mensibus*. Maius wordt hierin passend beschreven als een man in een lang linnen kleed, die een mand met rozen draagt.[504] De Mei-afbeelding uit de kalender is enkel bekend van de wat vrije Weense kopie (regio Neurenberg 1500-10).[505] Toch vallen de overeenkomsten met de maandfiguur op een contemporain *Maius*-mozaïek uit Rome direct op: de ceremoniële kledij (met sensueel ontblote schouder) en het genietend ruiken aan de roos. De grote bloeiende plant die op de kopie naast de jongeman opgroeit was vermoedelijk oorspronkelijk een rozenstruik, zoals een 5e-eeuws mozaïek uit Noord-Afrika laat zien. De Beierse kopiist heeft deze vervangen door een inheemse plant, evenals op de voorstelling van Juni, wanneer volgens de maandverzen de lelie bloeit.[506] Op het Meibeeld van de Filocalus-kalender wordt de jonge bloemendrager nog vergezeld door een pauw, die zijn lange staartveren over het gras spreidt. De pauw staat symbool voor de pralende lentenatuur. Klassieke auteurs vergelijken zijn verenkleed met een bloemenweide, waarvan de bonte pracht schittert als de veelkleurige ogen van zijn staartveren.[507] De genotzuchtige jongeling van Mei belichaamt zo de bloeiende schoonheid van het lenteseizoen, voorzien van een plantaardig en dierlijk attribuut daarvan: de geurige roos en de pronkende pauw. Stern vermoedt dat de Filocalus-cyclus en de daarmee verwante groep vloermozaïeken en gedichten (c.350-500) teruggaan op een gemeenschappelijk Romeins archetype uit de vroege 4e eeuw, een

[502]Stern 1953, 251 f., Ferialia: schema na p. 116.
[503]Mozaïek uit Rome, Mei en Juni over: vierkante panelen van c.50 cm, begin 3e eeuw: Juni (Hermitage), restauratie tweede helft 4e eeuw: Mei (Rome Antiquario); Stern nr 6, pl. XL,2 en Webster nr 9, pl. 4. Noord-Afrikaans mozaïek (5e eeuw), herkomst en verblijfplaats onbekend, Juni, September en Mei over: panelen van c.1.20 x 1 m; Stern nr 10, pl. XLIII,1.
[504]*Cunctas veris opes et picta rosaria gemmis/ Liniger in calathis, aspice, Maius habet.* 'Tetrastichon authenticum': Stern 1953, 249; Webster app. B; *AL* 1982, nr 391. Vgl. het eveneens tot de Filocalus-groep behorende gedichtenpaar tot 'Lof van de vier jaargetijden en alle maanden' (Noord-Afrika 5e eeuw); 'Laus temporum quattuor': *Carpit blanda suis ver almum dona rosetis*; De milde Lente plukt zijn lieflijke gaven in de rozengaard; 'Laus omnium mensuum': *Maius .../expoliat pulchris florea serta rosis*; Mei is opgesierd met een bloemenslinger van mooie rozen; *AL* 1982, nr 105 en 106; Webster app. I (maanden).
[505]Stern 1953, 249-52, pl. IX,2: kopie Wenen (V); Webster nr 7, pl. 3. Kalender: maandafb. in drie thematische groepen: seizoenen, gebruiken, feesten.
[506]De slotregel van het Juni-gedicht geeft aan dat de lelie dan op het punt van verwelken staat: *Floralisque fugas lilia fusa docent;* tetrastichon: Stern 1953, 252. Volgens Plinius (HN XXI 25) ontluikt de lelie in de tweede helft van Mei. Een fraaie uitbeelding van deze bloeifasen vinden we rond 1400 nog op de maandenfresco's van de *torre Aquila* in Trento, bij het 'lentefeest' op de zuidwand: een doorlopende rozenhaag die in April in knop is, in Mei bloeit met witte rozen en in Juni bottels draagt, wanneer de witte lelies in volle bloei staan; Castelnuovo 1986, pl. 6 ff.
[507]Vgl. Stern, bij pl. XX,4 en 6: de planeetafb. van Venus, met roos en pauweveer in handen, uit de Filocalus-kalender (kopie in 15e-eeuwse Duitse astronomie-hss); roos: Venusbloem en ontluikende natuur; pauweveer: bloemenpracht, met verwijzing naar Plinius en Aelianus: verenkleed als bloemenweide, en Lucianus: 'de bloemen en de lente van zijn vleugels'.

beroemde monumentale cyclus. Als mogelijkheid oppert hij muurschilderingen in de thermen van Constantijn in Rome. Een beschrijving van diens thermen in Constantinopel, naar model van Rome, spreekt van een (geschilderde) decoratie met de zeven planeten en twaalf zodiactekens maar noemt geen maanden.[508] Dat de 'Constantijnse' maandencyclus in Oost en West bekend was, blijkt uit de heropname ervan aan zowel het Byzantijnse als het Karolingische hof in de periode rond 800. Hiervan getuigen de kosmische beeldschema's (met zodiac én maanden) in twee astronomische handboeken: het Planetarium in de Latijnse *Aratea* uit Aken (c.830-40), met maandfiguren gekopieerd naar de Filocalus-kalender, en het Zonnediagram in een Grieks Ptolemaeus-handschrift uit Constantinopel ($8^e/9^e$ eeuw), met halffiguren van de maanden. Naast April als herder met melknap en bladertak zien we hier Mei als jongeling met bloemenkorf en een roos.[509]
Het Karolingische hof beschikte over de Romeinse staatskalender van 354, als een van de bronnen voor de eigen rijkskalender. Van deze Filocalus-kalender werd een getrouwe kopie gemaakt, die vermoedelijk in St.Gallen terecht kwam. Een reflectie van deze Romeinse kalender is te vinden in een afschrift van het 'Martyrologium van Wandalbert', dat rond 900 in St.Gallen of de Reichenau werd vervaardigd. De bladvullende maandminiaturen volgen het beeldtype van het antieke model: een reeks personificaties met attributen die staan opgesteld binnen een architecturale omlijsting (afb. 88). De rijk uitgedoste Mei draagt nu bloemtakken in de hand, twee pauwen sieren het dak van de tempelachtige ombouw waarin hij staat, en aan zijn voeten rust het stierteken uit het 4^e-eeuwse *Maius*vers van Ausonius dat als titulus fungeert.[510]

De middeleeuwse bloemendrager tussen de werkende boeren
In de schooltraditie van de Middeleeuwen worden de kosmische schema's naar antiek model overgenomen, waarbij de vier jaargetijden grotendeels hun karakter behouden van personificatie met bijbehorende attributen. Een Frans Scholium-handschrift uit de late 11^e eeuw bevat nog een kopie van een 'klassiek' zonnediagram: Sol in de zodiacring, met in de hoeken de corresponderende jaargetijden als halffiguren in medaillons. In frontale houding tonen de personificaties de 'producten' van hun seizoen: lentebloemen, graan en zomerfruit, herfstvruchten, winterse stormen en buien. Linksboven houdt de Lente in volmaakte symmetrie twee bosjes van elk drie bloemen omhoog.[511]
Het antieke beeldschema van de jaarcirkel omgeven door de seizoenen keert in een geheel romaanse vormgeving terug op het *Annus*blad van het Martyrologium van Zwiefalten (Zwaben c.1160-70). Hoofdbestanddeel van dit kloosterlijke 'getijdenboek' vormt de geïllustreerde feest- en heiligenkalender. De ordening *per circulum anni* wordt op de titelpagina verbeeld door Annus in het Rad van het Jaar, bestaande uit de zodiac en de maanden (afb. 95). Alle maanden, ook die van het voorjaar, worden weergegeven door scènes uit het landleven. In de hoeken verschijnen de jaargetijden wel als personificaties en linksboven zien we dan ook weer de Lente (*Ver*) als jonge bloemendrager, gekleed in een korte tunica, eveneens met twee bosjes van elk drie bloemen in zijn handen: driedelige rozetten en grote 'lelies'. Tegenover hem staat de naakte *Estas* met een sikkel en graan, onder staat *Autumnus* met een mand vol druiven en zit de oude *Hiemps* bij het vuur.[512]
Op de titelminiatuur van de 'Joodse oorlog' in het Flavius Josephus-handschrift uit Scheyern (tegen 1240), omgeven vier seizoensfiguren het Rad van Fortuna en de Tijd (afb. 23).[513] De voorname bloemendrager linksboven lijkt nu de volle bloei van de Zomer te vertegenwoordigen, terwijl de groei van het Lenteseizoen wordt verbeeld door de snoeier van de wijnrank. Onder timmert een kuiper het

[508]Romeinse groep: Stern 1953, 289-94, 357, 365?, tabel I; Griekse cycli: 366, tabel II.
[509]Leidse *Aratea*: UB Voss.lat.Q.79, fol. 93^v; *Aratea* 1987, 13, 18 f. (A. von Euw). Ptolemaeus-hs: Vat.gr.1291, fol. 9^r; Rome 1996, nr 5, fig. 73; Stern 1953, 221, nr 12.
[510]Wandalbert-Martyrologium, zie boven: lentegroei.
[511]*Scholium de duodecim zodiaci signis et de ventis*; Parijs BnF lat.7028, fol. 154^r: ring van zodiactekens (met hun namen en de lichaamsdelen die ze beheersen: *melothesia*); ingekleurde pentekening; Saxl 1957-2, 61 f., pl. 35a.
[512]Stuttgart WLB hist.fol.415, fol. 17^v: Annus in Jaarrad, zwart-rode pentekening; 31,8 x 22 cm; Martyrologium met kloosterkroniek (*Chronicon Zwifaltense minus*), Regel van Benedictus (auteursportret), Homilia en korte tractaten over tijdrekening. Webster 87, nr 89, pl. 55; Evans 1969, pl. 79; Timmers 1978, 162-5, nr 437, 440, afb. 93.
[513]*Bellum Judaicum*, zie boven: Fortuna.

wijnvat van de Herfst en zit de baardige Winter met een glas wijn bij het vuur. De twee tegengestelde personificaties kunnen bij tweedelingen van het jaar tevens de hoofdseizoenen verbeelden: de grijsaard bij het vuur de koude wintertijd en de jongeling met bloemen of bladertakken de warme zomertijd.
De middeleeuwse beeldtraditie van de maanden geeft de voorkeur aan handelende figuren, met een hoofdrol voor de landbouwwerkzaamheden die de jaarcyclus het aanzien van een 'boerenkalender' geven. Temidden van de actieve 'werken der maanden' weet de bloemendrager zich echter als maandpersonificatie *al antica* te handhaven. Tussen het planten en snoeien in het vroege voorjaar en het oogsten in zomer en herfst vertegenwoordigt hij de bloeitijd van het jaar. Deze ceremoniemeester van de lentebloei ondergaat echter wel enige aanpassingen tijdens zijn transformatie van antieke naar middeleeuwse maandfiguur. De bloemenmand (als verwijzing naar het rozenplukken) verdwijnt geheel en de geurige Mediterrane roos maakt plaats voor inheemse lentebloemen en bloesems. De maandfiguur die bloemen, bloesemtakken of groene twijgen vasthoudt verwijst nu vooral naar de wedergeboorte van de natuur na de winter. In feestelijke kledij toont hij de bloemen van de lente en viert daarmee haar komst. De bloemenbrenger van de lente kan zich daarbij verplaatsen van Mei naar April, de maand van de bloesem en het prille ontluiken van bladeren en bloemen.
Het kalenderblad uit Salzburg (c.809-18) laat al de kenmerkende vorm van de 'maandwerken' zien, steeds uitgevoerd door een enkele persoon (afb. 65).[514] De zegeningen van de lentetijd worden echter getoond door personificaties met natuurattributen in de hand, waarbij April bij een bloesemboom staat (met jong graan in de hand), maar Mei wordt gekarakteriseerd als de bloemenmaand. De rijk geklede *Maius* spreidt zijn beide armen om de bloemen van de Lente te presenteren: een boeket in de ene en een bloemenslinger in de andere hand.
De belangrijkste 'seizoenswerken' van deze Karolingische cyclus keren terug in twee illustraties van de jaargetijden (*de temporibus*) in het Rhabanus-handschrift uit Montecassino (1023): boeren bij de graan- en wijnoogst en bij het bewerken van de grond (ploegen of hakken). Enkel het lenteseizoen wordt als personificatie voorgesteld, de ene keer als lopende figuur in een lang klassiek gewaad die groene twijgen draagt, de andere keer als een jongeman in eigentijdse tuniek die in frontale positie een bloemen- en een bladertak vasthoudt (afb. 89).[515]

April als bloemenbrenger

De uitbeelding van de maanden beleefde in de 12e eeuw een plotselinge opbloei en de veelzijdige toepassing van het thema doet aan de late Oudheid denken. Het meest opvallend is de monumentale uitvoering op de vloeren en vensters, maar vooral aan de portalen van romaanse en vroeg-gotische kerken, met name in Noord-Italië en Frankrijk. De kiem voor de toekomstige ontwikkeling van de maandafbeeldingen ligt echter in de boekschilderkunst, in de rijk geïllustreerde kalenders van Psalters en Getijdenboeken, bestemd voor privégebruik door adellijke heren en voorname dames. De verandering in gebruik en bezit van deze kostbare gebedenboeken leidde tot een verhoofsing van de thematiek van de maanden, die tevens een algemeen stijlkenmerk van de kunsten van deze periode is. Binnen de jaarcyclus van de maanden komt naast het aardse zwoegen van de boeren meer aandacht voor het wereldlijke vertier van de adel, met name in de winterse feestmaanden en de lentemaand van Mei, die op gezag van Isidorus aan de edelgeborenen was gewijd. In de romaanse cycli wordt de komst van de Lente meestal in April gevierd, met de aloude maar eeuwig jonge maandfiguur van de bloemendrager, hoewel deze ook nog zijn traditionele plaats in Mei kan innemen.[516]
Al op het antiek ogende Annusblad uit Fulda (eind 10e eeuw) vertegenwoordigt de maand April de 'bloeiende Lente' (*Ver floridus*), door de klassieke figuur van de bloemendrager.[517] De rijk geklede *Aprilis* staat tussen de bloeiende veldbloemen (afb. 53). Hij draagt geen bloemenkorf maar een lange bloemstengel in de linkerarm en houdt in zijn opgeheven rechterhand geen roos maar een bloesemtak, waarvan hij ook de zoete geur lijkt op te snuiven.
De compositie van het jaarschema uit Fulda gaat mogelijk terug op een laat-antiek sculpturaal model en het dichtst bij dit antieke type staan de romaanse portaalreliëfs uit Noord-Italië, met hun

[514]Zie boven: lentegroei en vogels.
[515]Rhabanus Maurus, *De universo;* Montecassino Cod.132, p. 253: *de temporibus* (met 2 ill.), vgl. p. 286: Annus in jaarring met zodiactekens en maandbusten (*de anno*). Thiel 1968, 161, afb. 141 f.; Webster 1938, 40.
[516]Cf. Webster 102 f.; Koseleff 1934, 5-8, 27-37: April en Mei; Mâle 1972, 68-72.
[517]Fulda-blad, zie boven: lentegroei: *Maius*.

maandfiguren onder rondbogen op zuilen.[518] Aan de porticus van de San Zeno in Verona (c.1138) vormen deze een doorlopende arcade op de architraaf als kader voor het maandenfries. De jongeling van April, in eenzelfde klassieke pose, draagt in zijn uitgestoken rechterhand een grote rozetbloem en houdt met zijn linker een bloesemtak tegen de schouder. De maandenreliëfs van het 'Portale della Pescheria' aan de kathedraal van Modena (c.1110-20) zijn op de deurstijlen aangebracht.[519] Dit resulteert in een met het Fuldablad vergelijkbare compositie van maandfiguren in gestapelde bogen (met namen), alleen nu in een volgorde van onder naar boven. De in tunica geklede Aprilfiguur houdt twee bloemkelken in zijn opgeheven handen. Dit type bloemendrager in frontale houding en met evenwijdig gespreide armen heeft in de middeleeuwse beeldtraditie de voorkeur, zoals ook de contemporaine vloermozaïeken uit Aosta en Pavia laten zien. In het koor van de San Michele in Pavia (c.1150) staan de maandfiguren eveneens in een zuilenarcade opgesteld, aan weerszijden van Annus die als *rex temporum* in hun midden troont.[520] *Aprilis* draagt twee bossen lentebloemen, zijn tegenhanger *Iunius* twee zomerse bladertakken. In de kathedraal van Aosta (c.1130) zetelt Annus binnen de Ring van het Jaar, waarop de maanden zijn weergegeven in medaillons.[521] De 'jaarklok' staat op zijn lentestand met bovenaan *Aprilis* als bloemendrager met twee palmetlelies (en een vogelnest) naast *Maius* als edelman te paard.
Italiaanse handschriften uit de 12e eeuw laten in hun kalenders verschillende typen zien van de bloemendrager van April. Een Toscaans Psalterium uit Pisa (laat 12e eeuw) bevat een ceremoniële bloemendrager: een jongeman draagt in zijn door een wijde mantel omhulde armen twee symmetrisch uitwaaierende bossen bloemen.[522] In contrast met deze verhulde figuur opent de jonge edelman in een codex uit de kathedraal van Piacenza (c.1200) zijn armen met een demonstratief gebaar, niet alleen om twee grote bossen bloemen te laten zien maar ook om zijn met hermelijn gevoerde mantel tentoon te spreiden en zijn fraaie uiterlijk te onthullen.[523] Zijn elegante loophouding laat de hoge splitten van zijn lange kleed zodanig openvallen dat zijn welgevormde benen goed uitkomen tegen de draperie van de mantel. De in gekleurde pentekening uitgevoerde 'lenteprins' van Piacenza toont zich in dit hoofse stijlmotief verwant met de bloemendrager van de Carmina Burana.
In een vergelijkbare houding verschijnt de gekroonde 'bloemenbrenger' al eerder op het Aprilblad van de 'Codex Guta Sintram' uit de Elzas (1154), waar hij samen met een kruidendrager de bekranste Aprilfiguur flankeert. Deze houdt, evenals de andere maandpersonificaties, een tekstband met gezondheidsregels vast. De kalender, die deel uitmaakt van een Necrologium, combineert zo het gebed voor de doden met het welzijn van de levenden. De codex werd geschreven door de non Guta en verlucht door de kanunnik Sintram in het Augustijner dubbelklooster Marbach/Schwarzenthann, voor gebruik in het vrouwenconvent. De uitvoerige kalender markeert het begin van elke maand met een dubbelpagina, voorzien van geschilderde illustraties aan de bovenrand: links het KL-blad met maandvers en zodiacteken, rechts de maandafbeelding met medische voorschriften. De centrale maandfiguur neemt de rol van medische autoriteit op zich, de actieve nevenfiguren illustreren het maandwerk en het gezondheidsadvies. De tronende arts-wijsgeer van April wijst naar zijn assistent die verse heilkruiden aandraagt, terwijl de jonge 'Aprilprins' (omgeven door bloesemblaadjes) de bloemen van de lente brengt. Na de lentemaand April wordt Mei vooral als maand van hoofse activiteiten uitgebeeld. Het Meivers, dat de naamgevende godin Maia noemt (*Maiae praesentem censemus nomine mensem*), wordt begeleid door twee voornaam geklede dames. Op de bijbehorende maandvoorstelling is de Meifiguur met de spreukband een staande jongeling, geflankeerd door een elegante vedelspeelster en een modieuze edelman die in praalzucht niet onderdoet voor de pauw naast

[518]Zie: Koseleff 1934, 31 f.; Webster 57-66: 62, nr 35-54, 175 f.: tabel I; Bresciani 1968.
[519]Verona: Webster 57-9, nr 53, pl. 34. Modena: Webster nr 44, pl. 27. Bresciani 1968, 26 f., pl. 5.
[520]Pavia: Kier 1970, 43, afb. 368 (reconstr. 1967); A. Peroni, in: *Studi medievali* 18 (1977) 705-43: nieuwe reconstructie; Bresciani 29, pl. 9; Webster nr 49, pl. 30.
[521]Aosta: Kier 1970, 43, afb. 375 f.; Bresciani 1968, 30, pl. 11; Webster 1938, nr 35, pl. 21;
[522]Psalter uit San Paolo in Ripa d'Arno (Pisa): Florence Laur. Acq. e doni 181; Webster 52 f., nr 32, pl. 16; cf. Mazal 1978, 277.
[523]Piacenza Bibl.Cap. 65: liturgische verzamelcodex voor de kathedraal (12e-13e eeuw), met Kalendarium, Graduale en Psalterium; bevat verder mathematische, natuurkundige, medicinale en musicologische teksten, met illustraties. Kalender is dubbelbladig: maandafb. en zodiacteken ertegenover. Webster nr 50, pl. 31; Mazal 1978, 281, 283 f.;

hem. Motieven als deze pauw wijzen nog op antiek-karolingische voorbeelden, die echter geheel zijn aangepast aan de mode en stijl van de 12e eeuw.[524] Wat later siert de 'hoofse lente' ook het Normandische 'Fécamp-Psalter' (c.1180), gemaakt voor een adellijke dame. De modieuze 'Bloemenprins' van April poseert als heerser van de maand (afb. 167). Hij staat strict frontaal op een aardheuveltje, getooid met een bladerkroon, en houdt een gestileerde bloemscepter in de hand. De kalenderpagina ernaast is geïllustreerd met het zodiacteken (Taurus) en twee medische scènes (aderlaten). Dan volgt Mei met de jonge prins op het witte paard, die met zijn jachtvogel uit rijden gaat.[525]
In de romaanse portaalsculptuur van Frankrijk was April vooral verbonden met bloesembomen en vegetatie, maar aan de 13e-eeuwse gotische kathedralen treedt April als hoofse bloemendrager naar voren, op de vensters en rond de portalen. Het 'maandenvenster' in de kathedraal van Chartres (c.1210) bevat maandfiguren in medaillons.Staande tussen ontluikende bomen presenteert *Aprilis* hier in een strikt frontale houding zijn bloemen, als toonbeeld van lentebloei en schoonheid. De jongeman draagt behalve een lang kleed ook een mantel en een sierband rond zijn haardos. In het Noord-Franse Rampillon is de westfaçade gedecoreerd met een reeks maandfiguren in een gotische spitsboogarcade. De (onthoofde) jonge edelman van April staat in een elegant-ontspannen houding, met een lange bloemtak tegen zijn afhangende rechterarm en de linkerhand losjes aan zijn mantelkoord gehaakt. Mâle wijst in dit verband op een 13e-eeuws Psalter in Parijs, waar April verschijnt als tronende koning, met een twijg in de ene en een scepter in de andere hand, en vermeldt een laat-middeleeuws gebruik onder de jongemannen van Soissons om in April uit hun midden een 'prins der jeugd' te verkiezen.[526] Bekranste en gekroonde Aprilfiguren kunnen door een dergelijke 'lenteprins' geïnspireerd zijn. In andere late bronnen worden dergelijke verkiezingen en andere lentefestiviteiten vermeld voor begin Mei en vergelijkbare gekroonde bloemendragers verschijnen bijvoorbeeld in Duitse Psalters als personificatie van de Meimaand.

Primavera: de prille Lente als meisje
Op diverse wijze treedt vanaf de 12e eeuw het vrouwelijke element (en de liefde) de lentewereld van de schone jongelingen binnen. Zo verschijnt kort na 1200 in de bijna volplastische Italiaanse reliëfcycli (van marmer) tussen de mannelijke figuren van de lentemaanden de Lente zelf, de *Primavera*, in de gedaante van een mooie jonge vrouw.
De westfaçade van de kathedraal van Cremona werd begin 13e eeuw opgesierd met een maandenfries boven het hoofdportaal. De robuuste maandfiguren, vergezeld van hun zodiactekens, bewegen zich in een plechtige processie over de gevelwand. De in twee groepen verdeelde stoet van het Jaar begint rechts (achteraan) met Maart en eindigt links (vooraan) met Februari. Het Jaar opent met de vrouwelijke personificatie van de Lente: een hoofse jongedame in een lang omgord gewaad draagt een object in de hand (een lamp met het nieuwe licht?), terwijl ze met de linker haar mantelkoord vasthoudt. Ze staat opgesteld achter de hoornblazer van Maart, die wordt voorafgegaan door de bloemendrager van April en de ruiter van Mei. De Primavera begeleidt zo de voorjaarsprocessie van de lentemaanden, die door een boom met fruitplukkende Gemini wordt gescheiden van de drie zomerwerken. De tweede jaarhelft omvat de herfst- en wintermaanden, maar de Lente is als jaarbegin het enige aanwezige Seizoen in dit figurenfries van het Jaar.[527]

---

[524]Straatsburg Grand Séminaire Ms 78; 163 bl. van 35,5 x 26,7 cm; fol. 4r: dedicatie-afb.: opdracht aan Maria (met datum en namen); Kalendarium-Necroloog (fol. 7-76) en Homiliarium; fol. 29r: April, 37r: Mei. Koseleff 1934, 32; Webster 86, nr 88, pl. 54, 114-16: app. N: verzen en gezondheidsregels; *Staufer* 1977, nr 721 (R. Kroos), afb. 512: meiblad; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 44 (R. Kroos).
[525]Voor de ruiter van Mei, zie boven: paard. Den Haag KB 76 F 13, fol. 4v-5r; Koseleff Gordon 1967, fig. 4.
[526]Chartres: maandenvenster in de zuidelijke kooromgang; Beer 1956, afb. 12; Mei: edelman met paard Rampillon: Mâle 1972, 71, fig. 35, Mei als ruiter; vgl. Psalter: Parijs BnF lat.238; ibid. n.3: verkiezing van lenteprins: Dormay, *Hist. de Soissons* vi.xxvi.
[527]Cremona: Webster 1938, 59 f., nr 39, pl. 25; Bresciani 1968, 38, pl. 24. Vgl. Webster nr 41 (geen afb.): resten van cyclus aan kathedraal van Fidenza (vm Borgo San Donnino), reliëfs aan absis, rechts van hoornblazer van Maart: vrouw met bloem (April of Lente?). Vgl. het basreliëf op de ronde voet van de grote paaskandelaar in de Dom van Sessa Aurunca (Campania): afwisselend een vrouw met een vogel en een jongeman met een rozetbloem in de hand als 'dragers' van de paaskaars, personificaties van Maart als Primavera en April als bloeitijd: de lentemaanden van het Paasfeest; zie boven: zwaluw van de lente.

De wat latere maandencyclus in het Baptisterium van Parma volgt hetzelfde iconografische model, maar in een meer verfijnde vormgeving. De figuurpanelen, die worden toegeschreven aan het atelier van Benedetto Antelami, zijn binnen in de triforiumgalerij geplaatst maar lijken eveneens voor een portaal ontworpen. Ook hier worden de lentemaanden begeleid door een rijkgekleed meisje, met een bloemenkrans rond het loshangende haar, in een vergelijkbare houding (afb. 90). De Lente staat nu opgesteld tussen Mei en Juni, maar haar oorspronkelijke plaats is bij de hoornblazende Maart, die haar komst lijkt aan te kondigen.[528] In beide cycli draagt de Aprilfiguur een enkele bloem in de linker en een lange bloesemtak in de rechterhand, maar terwijl hij zich in de maandenstoet van Cremona niet onderscheidt van de overige figuren is de April van Parma gekroond en rijk uitgedost.
Van de voormalige 'Porta dei Mesi' aan de Dom van Ferrara (tegen.1230) resten een aantal maandpanelen en fragmenten. Het 'lenteblok' toont de twee antieke personificaties van Maart en April als een contrasterend paar: de blazende Wind met zijn opwaaiende haardos naast de lieflijke Bloemendrager met zijn bloesemkroon. In een levendige pose houdt de bekranste jongeling drie bloempjes in de rechterhand en een (afgebroken) staf of stengel (met rozetbloem) tegen de linker-schouder (afb. 91). De maanden sierden ooit het booggewelf voor het zuidportaal, zoals nu nog te zien is aan de S.Maria della Pieve in Arezzo.[529]

Mei brengt rozen en lelies

Mogelijk vertrok de 'Maestro dei Mesi di Ferrara' na 1230 naar Venetië om leiding te geven aan het atelier van de San Marco, waar zijn levendige figuurstijl te herkennen valt in de portaaldecoratie. Voor de 'Archo dei Mesi' aan het hoofdportaal (voor 1240) werd echter een andere iconografie gevolgd, gedomineerd door antiek-Byzantijnse elementen.[530] In deze Venetiaanse cyclus treffen we de herder van April weer aan, met een schaap op de schouder en een bloesemtak in de rechterhand. Ook de rozendrager van Mei is terug, maar in een eigentijdse hoofse vormgeving. De Meiscène toont een tronende 'Meikoning' die door twee bekranste meisjes wordt gekroond met een bloemenkroon: een hoge kroon met opgestoken rozen. De bekroonde jongeman houdt met beide handen de lange steel van een roos vast en brengt de geurige bloem naar zijn neus. Het motief van de bloemendrager die aan een roos ruikt gaat terug op de antieke Meifiguur die tevens kon verwijzen naar het Rosalia-feest. Ook de middeleeuwse 'rozenkoning' lijkt het middelpunt te vormen van een Meifeest, waarbij zijn kroning door mooie meisjes tevens het met de zoete Meimaand verbonden liefdeselement introduceert.
De antieke maandencyclus leefde voort in de Byzantijnse boekschilderkunst en dergelijke modellen waren in het sterk op Byzantium gerichte Venetië ruim voorhanden. In de Bibliotheca Marciana wordt bijvoorbeeld een 11e-eeuws Grieks Evangeliarium bewaard, waarvan de canontafels zijn gedecoreerd met maandfiguren bovenop de zuilen. Op het Mei-kapiteel staat plechtig de bloemendrager: een jongeman in een lang kleed die in een symmetrische pose op borsthoogte twee bloemtakken vasthoudt. In de Byzantijnse maandpoëzie wordt Mei als bloeimaand gevierd, met rozen en lelies als kenmerkende bloemen. Mei als jongeling die aan een roos ruikt vinden we terug in een groep Octateuch-illustraties (11e/12e eeuw), met halffiguren van de maanden. In beide gevallen heeft de Meifiguur zijn hoofd bedekt met een glad mutsje of schedelkapje, een kalotje (*kalupto*: ik verberg), wat het ceremoniële karakter van het bloemendragen versterkt.[531]
Een edele jongeling met een vergelijkbaar hoofddeksel (*calotte*) representeert de Meimaand aan het 'Portail de la Vierge' van de Notre Dame in Parijs (c.1210-20). Hij staat in de klassieke pose van de rozendrager, draagt echter op zijn linkerarm geen mand maar een valk als teken van zijn stand en houdt in zijn rechterhand een grote leliekelk omhoog. Wel zijn op de achtergrond van het

[528]Parma Baptisterium; Webster 59 f., nr 47, pl. 28; Duby 1995, 137, afb. 7; Steinen 1965, pl. 106b; Bresciani 34, pl. 17.
[529]Ferrara, Museo del Duomo; Webster 60 f., nr 40, pl. 26 (vgl. Arezzo); Duby 1995, II, 136, afb. 5; Bresciani 39, pl. 25.
[530]San Marco, westfaçade, maanden/zodiac: onderzijde van tweede archivolt boven hoofdportaal, 1231-40 (c.1235); Grieks marmer, reliëffiguren oorspr. gekleurd en verguld, tegen rode achtergrond. Tigler 1995, 134-47, pl. 139 en 140: april en mei.
[531]Byzantijnse cycli: Stern 1953, 219, 227-32, 367, tabel III: teksten en afb. Octateuchs: Stern 228, pl. XLIII,4: verloren Smyrna-hs (11e eeuw), fol. 18r; verder: Vat.gr.747 (11e eeuw), Vat.gr.746 (12e eeuw), Istanbul Serail 8. Tetra-Evangelon: Venetië Marciana gr.540; Webster 25, nr 22, pl. 10.

maandpaneel bloeiende rozen in laagreliëf zichtbaar. Wat we hier zien is de hoofs-middeleeuwse variant van de 'klassieke' bloemendrager van Mei. Mogelijk vormt de prominente lelie tevens een eerbetoon aan de Heilige Maagd aan wie het portaal is gewijd (en een verwijzing naar Mei als Maria-maand?).[532]

De bloemendrager van Rein

Een schoolvoorbeeld van een 'middeleeuwse' bloemendrager, in houding en uiterlijk, is te vinden in het verzamelhandschrift uit Rein (c.1208-13), dat opent met twee beeldkaternen waarin ook een 'modelboek' is opgenomen. In wezen vormt dit boek een compendium van schoolkennis in woord en beeld. In de tekstverzameling die op de afbeeldingen volgt zijn tussen andere leerdichten ook de 9e-eeuwse maandverzen van Baldo opgenomen, geïnspireerd door de beeldcyclus van het Salzburgse kalenderblad. Opmerkelijk genoeg vormt deze optekening in Rein de enige latere overlevering van de Karolingische maandengedichten uit Salzburg.[533]

Het beelddeel opent met een weergave van de werkzame mens in twaalf door een arcade omraamde scènes, niet geordend naar de maanden van het jaar maar naar de hiërarchie van standen en beroepen. Tussen de gehuwde lekenstand aan het begin en de geestelijke priesterstand aan het eind zien we een reeks beroepen in min of meer opgaande lijn, met als laatste (en meest beschaafde) de zusterkunsten van het schrijven en schilderen, vertegenwoordigd door een schrijvende monnik en een schilderende leek, samen aan het werk in een kloosterzaal (afb. 92). Het tweeluik aan het slot verbeeldt tevens het kloosterlijk ideaal van 'ora et labora', met de misviering in de kerk naast het schrijfwerk in het scriptorium. Tevens heeft de standsafbeelding van de scriptor en pictor het karakter van een dubbel 'auteursportret', want de bezigheden van beiden verwijzen naar de inhoud van het verzamelhandschrift waar de beeldbladen deel van uitmaken. De monnik werkt aan de hierin opgenomen keizerlijst door de woorden *heinricus imp.* te schrijven, de schilder illustreert met een feestelijke lentevoorstelling de leerdichten over de maanden en jaargetijden. De vlijtig pennende monnik zit aan een lessenaar op een 'geleerdenstoel', als samensteller van de geleerde tekstverzameling. De beroepsschilder zit in een zelfverzekerde houding op een 'herenzetel', met de verfkom op de knie en het penseel in de hand, om met een laatste streek zijn *pictura* te voltooien. De personificatie van de *ars* in de booglunet houdt als een assistent de schildersattributen vast.

Het 'meesterstuk' van de schilder, voorgesteld als wandschildering, stelt de jeugdige bloemendrager voor. In een statige houding en met een demonstratief gebaar toont deze jongeling de lentebloemen. Een figuur in vergelijkbare houding personifieert in het Annus-diagram van Zwiefalten de Lente (*Ver*), op 12e-eeuwse voorstellingen meestal de maand April, maar in de 13e eeuw vaker de Meimaand. De kroonband rond zijn hoofd verleent hem de status van een 'bloemenprins' of 'meikoning', symbool van de lente en de jeugd: de bloeitijd van het jaar en het mensenleven. De 'lenteprins' van Rein draagt in de ene hand een volle bloesemtak en in de andere een bosje van drie rozetbloemen. Vermoedelijk zijn hiermee rozen bedoeld, evenals bij het liefdespaar van de Codex Buranus, waar een jongeman vergelijkbare bloemen presenteert aan zijn geliefde, samen met een drietal lelies.

Een Duitse 'Meikoning' en 'Meikoningin'

De voorstelling van een 'Meikoning' met bloemen combineert de lentebloei met het ideen van de 'edele' Meimaand. Deze representatieve combinatie treffen we aan in luxe privé-Psalters uit het Zuid-Duitse gebied, zoals het zogenaamde 'Harburg Psalter', een kostbaar dames-Psalter uit het bisdom

[532]Notre Dame Parijs: westfaçade, linkerportaal (Maria) met op de deurstijlen rechthoekige omlijste maandpanelen: zodiacteken aan voorzijde en maandfiguur op dagkant: gericht naar middenpijler met Mariabeeld (19e-eeuwse vervanging); staande Mei met valk en bloemtak; Koselef 1934, 35-7; Mâle 1972, 72, fig. 36.

[533]Wenen ÖNB 507, fol. 1-13: fol. 2v; verzamelhs: 149 bl. van c.24 x 15 cm; fol. 40-44: Latijnse leerdichten, merendeels unica, over zodiactekens en maanden (Salzburgse maandverzen), jaargetijden, strijd tussen winter en zomer, winden, weekdagen, vogelstemmen en fabelwezens; fol. 81-109: historische teksten, aangevuld met lijsten van pausen, diocesen en keizers: van Nero (portret in initiaal) tot Otto IV; boek samengesteld 1208-13, nog tot 1409 aangevuld met historische notities. Unterkircher 1979, 22, 46 ff.; Scheller 1995, nr 10, fig. 48; *Staufer* 1977, nr 746, afb. 538 (R. Kroos); *Kuenringer* 1981, nr 330, 338.

Augsburg met schilderingen in laat-romaanse stijl (c.1220-30).[534] De kalenderbladen zijn omraamd door een driedelige zuilenarcade met daaronder het zodiacmedaillon en een grote ongeraamde maandafbeelding. De gekroonde bloemendrager van Mei gaat rijk en modieus gekleed in zijn hermelijngevoerde mantel over een lang rijkleed met split en donkere beenlingen. Hij draagt twee bloesemtakken en wordt omgeven door lentebloemen.
Wat later verschijnt zelfs een 'Meikoningin' in het zogenaamde 'St.Blasien Psalter' (c.1235-40), dat echter geen relatie heeft met dit Zwarte-Woud-klooster maar vermoedelijk toebehoorde aan een adellijke dame uit het Duitse Zuidwesten (afb. 166).[535] De overdadig gedecoreerde kalenderbladen zijn door een dubbelboog op zuilen onderverdeeld in een tekstkolom en een beeldkolom: onder de boog de omlijste maandfiguur, daaronder het zodiacmedaillon en in de marge nog een nevenfiguur van de maandscène. De Litanie bevat veel vrouwelijke heiligen, met een hoofdrol voor de Moeder Gods en Maria Magdalena. Bovendien verschijnen hoofs geklede dames in elegante houdingen op diverse plaatsen in de initialen en de kalender, in een figuurstijl die de invloed van de nieuwe Frans-gotische kunst laat zien. Het meest opvallend is de verschijning van de edele Mei in vrouwelijke gedaante. Ook in de Guta-Sintram Codex uit 1154, bestemd voor een damesstift in de Elzas, figureren vrouwen al op de Meibladen. In dit dames-Psalter echter wordt de Meimaand zelf verbeeld door een voornaam gekleed meisje, met loshangend haar, in de rol van bloemendraagster. Ze staat in een elegante - gedraaide houding, geaccentueerd door de afhangende ceintuur van haar modieuze kleed, en spreidt de armen buiten haar mantel om (in witte handschoenen) twee rode rozen of knoppen te tonen. In het hoofse lentebeeld van Mei speelt deze schone jonkvrouwe de hoofdrol en lijken de bijfiguren tot haar hoofse entourage te behoren: een page-achtige slagbalspeler en Gemini in de vorm van twee ferme schildknapen. Ook deze jongelingen zijn naar de laatste Franse mode gekleed, in een tweekleurig gedeelde rok (*mi parti*), terwijl slagbal een typisch 13e-eeuws hoofs spel is dat vooral in Frankrijk werd gespeeld.

Lente en liefdesparen

In de Middeleeuwen gold de met bloesem getooide April als de lieflijkste tijd van het jaar en de groene bloeimaand van Mei als het begin van het zoete buitenleven. De lentetijd wordt uitgebeeld als de tijd van het gelukkige aardse bestaan, vooral op het gebied van de liefde, door een bloeiende twijg in de handen van de afgebeelde personen. In Franse 13e-eeuwse maandencycli gaat de ruiter van Mei soms uit rijden met naast of in plaats van zijn standsteken de valk ook een bloesemtak in de hand, als symbool van de lente en de liefde. De meiridder wordt zo tevens tot liefdesridder. Het motief van de bloem als liefdesteken kan expliciet gemaakt worden door het schenken van bloemen aan de beminde of het bekransen van de minnaar.[536]

Hoofse Lente: April en Mei als paar, April als liefdesmaand
In kalendercycli uit de late 12e eeuw kan April de gestalte aannemen van een vrouwelijke bloemendrager, die samen met de ridder van Mei een hoofs lentepaar lijkt te vormen. Dit was vermoedelijk het geval in het 'Martyrologium van Ado' uit Cremona (1180), met kalenderafbeel-

534Augsburg UB: vm Harburg, Oettingen-Wallerstein I.2 4o 19; 203 bl. van 23,4 x 16,5 cm, kalender: fol. 1-6; geschilderde beeldcyclus door meerdere handen: atelierwerk. *Staufer* 1977, nr 733 (R. Kroos); Swarzenski 1936, 57 f., 136 f., nr 57, pl. 126: afb. 689; vgl. 127, nr 46, afb. 454: diocese Basel c.1260: vogelnest en "Meikoning' met bloementwijg; afb. 1054: Franken: Mei als jongeman tussen bloemen.

535Psalter in privé-bezit; naamgeving: Bober, voorstel Kroos: 'Mülich-Psalter', naar 15e-eeuwse eigenaar (Augsburg); 155+9 bl. van 22,4 x 16 cm, kalender: : fol. 1-6; rijk gedecoreerd: dekverf, goud en zilver, opvulling met zwart penwerk; atelierwerk door meerdere handen, fijne voortekening met vaak grovere overschildering. Bober 1963, 32, 62 f., pl. XIIe; Kroos 1979, 364-8, afb. 228.

536Holl 1971, 275 f. Zie bv. de de maandencyclus in de *Torre Aquila* in Trento (voor 1404), met de hoofse Lente op de zuidwand: eind April begeven de meisjes zich naar het grote Meifeest op de bloemenweide, met liefdesparen tussen witbloeiende rozen en op de voorgrond het bekransen van de minnaar, gevolgd door een hoffeest in Juni, met witte lelies in bloei; voor prins-bisschop Georg van Liechtenstein (1391-1407), evenals de schilder (Wenczla) afkomstig uit Bohemen. Castelnuovo Trento 1986; voor de relatie met de 'kalenderlandschappen' in de *Très Riches Heures* van Jean Duc de Berry door de gebroeders Van Limburg (1413-16), zie Pächt 1950.

dingen in gekleurde pentekening. April en Mei zijn uitgesneden, maar een daarvan wordt nog als losse tekening bewaard: een lentemeisje dat aan de gebeeldhouwde Primavera aan het portaal van de kathedraal doet denken.[537] Met een elegant gebaar presenteert zij een bloem, waarbij ze haar andere hand zelfbewust in de zij plaatst. Als bloemendraagster van April moet zij een fraai paar hebben gevormd met de verloren edelman van Mei. Haar modieuze kledingstijl laat zich met die van het Buraanse meisje vergelijken, door de sierbanden rond de hals en bovenarmen en het 'sleepje' aan de lange rok. De nauw aansluitende mouwen eindigen echter in lange afhangende manchetten (*manches*) die eind 12e eeuw uit de mode raakten.
In de Cremona-kalender is het meisje van April haar Meiridder kwijtgeraakt, maar de combinatie is nog wel te bewonderen in twee Noord-Engelse Psalters (c.1190-1200) met een bijna identieke kalendercyclus. Ze stammen uit een atelier dat in relatie stond tot Geoffrey Plantagenêt, aartsbisschop van York. In het voor hem gemaakte Psalter (nu in Leiden) zijn de maandfiguren bovenaan de kalenderbladen door later bijsnijden onthoofd, maar in het andere exemplaar (in Cambridge) zijn ze nog compleet bewaard. De geschilderde figuren zijn weergegeven voor een tweekleurig rechthoekig paneel, April als staande vrouw met bloesemtak en Mei als ruiter met een valk op de hand. In beide gevallen lijkt de dame in gesprek met de edelman die in haar richting komt aanrijden en een spreekgebaar maakt. In combinatie vormen beide maandfiguren zo een hoofse ontvangstscène, waarbij de lieflijke bloeimaand de edele riddermaand verwelkomt. In een andere variant wordt de lieflijke April zelf als liefdesmaand weergegeven door de introductie van een liefdespaar. Dit zien we in het zogenaamde 'Glasgow Psalter' (c.1170), afkomstig uit dezelfde regio in Noord-Engeland (Lincoln, York).[538] De aprilscène toont links een jonge edelman, met een lange leliescepter tegen de schouder, die zijn beminde dame plechtig een geschenk overhandigt.
Ook in de Franse portaalsculptuur uit de tweede helft van de 12e eeuw lijkt het liefdesthema van April al voor te komen, bijvoorbeeld op de archivolt van de kerk van Vermenton in Oost-Frankrijk. Volgens Koseleff werd *Aprilis* hier voorgesteld door twee figuren, waarbij de linkse (een heer) aan de rechtse (een dame) bloemen overhandigde.[539] De bloemenbrenger van April kan zo tot bloemenschenker zijn geworden. Een eeuw later, in de tweede helft van de 13e eeuw, verschijnt het 'liefdespaar van April' in de abdijkerk van St-Denis, op de vloer van een der koorkapellen. De meerkleurige vloerincrustatie in de kapel van Ste-Osmane toonde rond de altaartreden de twaalf maanden in medaillons, met *Aprilis* als hoofs liefdespaar tussen ontluikende bomen.[540]

Gemini als liefdespaar van Mei (en Juni)
Hetzelfde thema van een liefdespaar tussen lentebomen was iets eerder al toegepast in de reliëfdecoratie aan de westfaçade van de kathedraal van Amiens (c.1225-35), niet voor de maandafbeelding van April, maar voor het sterrenbeeld van Mei, de Tweelingen (afb. 93). De 'stenen kalender' op de sokkelzone van het linkerportaal toont in een dubbelrij vierpas-medaillons de maanden en de zodiac, waarbij Mei de jaarhelft van Winter en Lente (December tot Mei) besluit.[541] Bij de beide lentemaanden wordt zowel de maandfiguur als het zodiacteken door ontluikend groen omgeven. Onder het teken van de Stier staat de jongeling van April met zijn bloem en valk tussen de bloesembomen. Op deze prille bloeitijd volgt het volle levensgenot van Mei, verbeeld door een bebaarde heer die met een twijg in de hand tussen het groene lover zit te genieten van de vogelzang. Boven hem verschijnt het 'gelukkige gesternte' van de Gemini in de gestalte van een liefdespaar. Hand in hand wandelen de

[537]Cremona Bibl.Cap.; Webster nr 38, pl. 24; Mazal 1978, 282.
[538] Cambridge St.John's College K.30; Webster 1938, 92, nr 93, pl. 59; Leiden UB lat.76A: zg.'Psalter van St-Louis'; Webster 91 f., nr 95, pl 61; *Romanesque* 1984, nr 79. Glasgow UL Hunter U.3.2; N-Engeland, York of Lincoln (voor gebruik in Nottingham); Webster nr 94, pl. 60; *Romanesque* 1984, nr 75. Vgl. een verguld zilveren ceintuurgesp met een hoofse begroetingsscène; Stockholm SHM: Rijn-Maasgebied of Engeland, c.1230; Swarzenski 1967 (1954), 83, afb. 535; Klamt 1983, 71, afb. 10; *Manesse* 1988, nr H 2; Braunschweig 1995, nr B 30.
[539]Vermenton: April als bloemendrager en/of liefdespaar?; Webster nr 80; vgl. Koseleff 1934, 29.
[540]Vloerincrustatie in lichte natuursteen: groeven ingelegd met zwarte en gekleurde kit (rood, groen, blauw, bruin); Mei: ruiter met valk; decoratie grotendeels verloren maar overgeleverd in oude schetsen; Kier 1970, 50, afb. 417.
[541]Amiens, Notre Dame; vierpasreliëfs op wandvlak onder portaalbeelden, maandencyclus (aardse leven) aan Firminusportaal; Mâle 1972, 68-70, fig. 33 f.; PK MA II, afb. 65a; zie boven: vogelzang in woud.

verliefden door de bloeiende lentenatuur, geheel opgaand in hun minnegesprek. Uiteraard dragen zij de hoofse kledij van hun tijd, rijk geplooide omgorde gewaden en daarover een mantel met een loshangend halskoord.
In de antieke traditie van de sterrenbeelden werd de constellatie Gemini voorgesteld als twee naakte helden en geduid als mythische tweelingzonen van Zeus, meestal de 'Zeus-tweelingen' (*Dioscouren*) Castor en Pollux, zonen van Leda. In de laat-antieke en vroeg-middeleeuwse kunst werden de Dioscouren soms naakt, soms gekleed weergegeven, in twee typen: volledig symmetrisch of juist contrasterend in uiterlijk en houding. Dit laatste type leidde al in de 12e eeuw ook tot verschil in sexe en zo transformeerde het antieke zodiacteken van de twee omarmende broers tot een liefdespaar of bij het type van de identieke tweeling tot middeleeuwse ridders.[542] Het vrijwel gelijktijdige gebruik van een klassiek en modern voorbeeld is te zien op de marmeren vloeren van twee Florentijnse kerken, met een Zodiacring in het tweekleurige (groen-witte) inlegwerk van begin 13e eeuw. Beide intarsia-vloeren tonen in een grote cirkelcompositie rond de zon de twaalf tekens van de Dierenriem in wit silhouet, ingebed in kantachtig rankwerk tegen een donkergroene ondergrond. Het Zodiacpaneel op de vloer van het Baptisterium (c.1202) bevat 'antieke' zodiactekens in medaillons, met Gemini als twee naakte strijders (met staf). In de abdijkerk van San Miniato al Monte (1207) zijn de cirkelsegmenten van de Zodiacring daarentegen gevuld met eigentijdse figuren in opgerichte houding. Gemini is nu uitgebeeld als een omarmend liefdespaar in moderne kledij, waarmee de periode waarover zij heersen (Mei/Juni) in het teken van de liefde komt te staan.[543]
De toepassing van diverse Gemini-types naast elkaar zien we ook in de kalenders van de 12e-eeuwse school van Salzburg. De elkaar omarmende naakte helden uit de antieke traditie leven nog voort in het Breviarium van Michaelbeuern (c.1175-80), terwijl eigentijdse strijders in de vorm van gewapende ridders het Orationale van St.Erentrud sieren (c.1200). Al rond 1160-65 treffen we een modern gekleed liefdespaar in omarming aan op het geschilderde Meiblad van het Antiphonarium van St.Peter, als halffiguren in het zodiacmedaillon naast de tekst *Sol in geminos* (afb. 94). De jonge gelieven kijken elkaar diep in de ogen en staan op het punt van omhelzen en kussen. Het getekende liefdespaar in het Sacramentarium van Millstatt (c.1170-80) is al een stap verder gegaan, want deze 'heupfiguren' zien we al in innige omhelzing (afb. 145). De jongen omvat daarbij met een teder gebaar de kin van het meisje dat zich hartstochtelijk tegen hem aandrukt voor 'de kus': een waar droombeeld voor de Buraanse minnaar die nog in het wervende stadium verkeert. De omhelzende Gemini-paren lijken gemodelleerd naar bijbelse liefdesparen en uitbeeldingen van het sensuele Hooglied. De innige omhelzing van de Millstatt-tweelingen kent een gelijktijdige parallel in de David-cyclus van Bamberg (c.1180), waar David afscheid neemt van Michol met een vergelijkbare liefkozing (afb. 101).[544]
In andere 12e-eeuwse handschriften hebben de Tweelingen de gedaante aangenomen van een hoofs paar in gesprek. Het Annusblad van Zwiefalten (1160-70) geeft in zijn dubbele jaarcirkel (bij Juni) een meer uitgewerkt tafereel dat al sterk aan de liefdesverklaring van de Carmina Burana doet denken. Een jongeman met een boeket in de hand spreekt een meisje aan dat in respons haar gezicht en armen naar hem opheft, waarbij de lange uiteinden van haar strakke mouwen tussen hen afhangen (afb. 95). Het liefdespaar met bloemen is bijna ten voeten uit weergegeven in het wigvormige beeldvlak. De jongen staat links en houdt drie stelen met ronde bloemen (rozen?) in zijn rechterhand, terwijl hij met zijn linker spreekgebaren maakt. Ongetwijfeld biedt ook deze minnaar zijn geliefde bloemen aan ten teken van zijn liefde en duidt het ontvangende gebaar van het hoofs geklede meisje erop dat zij zijn geschenk en liefde accepteert. Mogelijk heeft een vergelijkbaar model, in 13e-eeuwse kledingstijl, de

[542]Gemini als man en vrouw: als omarmend naakt paar (Adam en Eva) of modieus liefdespaar. Bij de poging om de heidense sterrenbeelden van een christelijke duiding te voorzien, werden de Tweelingen beschouwd als symbool van Adam en Eva, die uit één lichaam geschapen zijn; Beer 1956, 48, n.115.
[543]Florence, Baptisterium: klassieke zodiac, boven: Aries: lente-equinox; San Miniato al Monte: moderne vormgeving, boven (als enige in medaillon): Cancer: zomersolsticium; Moretti/Stopani 1996, afb. 23 f.
[544]Antiphonarium van St.Peter: Wenen ÖNB sn 2700, kalender p. 150-161, p. 154: Mei; Demus 1974; Baldass e.a. 1962, afb. 48. Sacramentarium uit Millstatt: Klagenfurt KLA 6/35, kalender: fol. 83v-89; Swarzenski 1913, afb. 428 f.
Vgl. een klein privé-Psalter, Bovenrijn/Elzas c.1260; München BSB Clm 16144, fol. 1-6: kalender met zodiac-medaillons in meerkleurige pentekening, sterrenbeelden deels verwisseld, bv Stier en Tweelingen: bij April, als omhelzend liefdespaar bij ontluikende boom; Klemm 1998, nr 214, afb. 604: fol. 2v.

illustrator van de Codex Buranus tot voorbeeld gediend. In ieder geval vormt deze onwaarschijnlijke locatie, in een kloosterlijk Martyrologium, een vroege bewijsplaats voor de iconografie van het hoofse 'minnegesprek'. Evenals in de Carmina Burana is het liefdespaar door de bloemengave verbonden met de bloeitijd van het jaar, hier zelfs letterlijk in het Jaarrad waar het volgt op de bloesemboom met vogelnest van Mei. Bovendien relateert het bosje bloemen de jeugdige minnaar van Gemini aan de seizoenspersonificatie van de Lente, *Ver* als jongeling in tunica die twee bosjes bloemen als attributen omhooghoudt.

Walburga en bloemen als meigift

Op de kerkelijke heiligenkalender van Rome geldt 1 mei als de feestdag van de apostelen Philippus en Jacobus minor, maar in het Duitse gebied wordt op die dag ook het feest van Sint-Walburga gevierd. Zij was een 8e-eeuwse Engelse non die door haar broers Willibald en Wunibald naar Beieren werd geroepen, in het kader van de Angelsaksische missie van Bonifatius. Vanwege de datum van haar feestdag draagt St.Walburga of Walburgis op afbeeldingen een bloeiende twijg als attribuut, bijvoorbeeld in het centrale koorvenster van de gotische Dom van Regensburg (kort na 1313).[545]
Verdere verwijzingen naar volksgebruiken op deze eerste Meidag vinden we in de geïllustreerde *Sachsenspiegel*-codices, die teruggaan op een beeldmodel uit de late 13e eeuw. Op de 'boerenkalenders' in dit rechtsboek worden de cijnsdagen voor de afdracht van landbouwproducten (de 'tienden') aangegeven met een dagsymbool. Zo valt de lammeren-tiend op 'Walburgisdag', in de Heidelbergse codex (begin 14e eeuw) uitgebeeld door een groene boom en in de codex uit Oldenburg (1336) door een bladertak. De twee latere versies laten de dagheilige St-Walburga zien. De groene boom verwijst waarschijnlijk naar de Meiboom, die naar wijd verbreid gebruik op 1 Mei in hof of veld werd 'geplant' om de oogst te beschermen tegen hagel en ontij. De groene twijgen werden op de dag van Walburgis aan de deuren gehangen, ook in steden als Mainz waar, volgens een beschrijving in een 13e-eeuwse roman, de bewoners op mei-ochtend in optocht lovertakken en bloemen de stad binnenhaalden om de straten en huizen te versieren.[546]
In de Kalendaria uit de Regensburgse traditie beperkt de illustratie zich gewoonlijk tot het zodiacteken in de maandkolom, maar in een 14e-eeuwse Duitse kalender uit Regensburg (kort voor 1368) zijn in de ondermarge ook maandscènes afgebeeld. De Meimaand staat hier geheel in het teken van de liefde, met twee voorstellingen van een liefdespaar.[547] De vrouw is in beide gevallen weergegeven als een gekroond en elegant gekleed meisje, maar het uiterlijk van de mannelijke tegenspeler wisselt. Bij het sterrenbeeld Tweelingen vormt zij de vrouwelijke helft van een staand liefdespaar in gesprek, overeenkomstig de kalendertekst ernaast die Gemini als een gemengd paar omschrijft: *der sunn in frawen und in mann*. Rondom het modieus geklede jeugdige paar wordt de lentetijd summier aangeduid door het groene gras en bloeiende bloemen. In deze maand, waarin aan de hemel het sterrenteken van 'vrouw en man' verschijnt, heerst de liefde ook op aarde. Op het Meitafereel eronder zien we een liefdespaar in een uitgebreidere lentesetting, zittend onder een groene 'meiboom' op met bloemen begroeide grasheuvels. Het meisje houdt nu een bloemtak in de hand en wordt toegesproken door een baardige edelman die, met een zwaard aan de gordel, in zelfverzekerde houding tegenover haar zit. Het handgebaar van het meisje duidt erop dat zij de 'meitak' zojuist van haar *amant* heeft ontvangen. De kalender vermeldt op 1 Mei niet alleen de officiële Romeinse dagheiligen, maar ook de locaal vereerde Walburga: *Sand Philippen tag, Sand Jacob und Sand Walpurg*. Waarschijnlijk illustreert de maandafbeelding het liefdesritueel van deze eerste Meidag. Tot de gebruiken van de Meiviering behoorde het schenken van bloemen, liefst geurige lelietjes-van-dalen, aan de uitverkoren

---

545 Zie: Braun 1943, 739 f.; LCI 8, 585-8: 'Walburga'.

546 Sachsenspiegel (1235); Landrecht II 58, artikel 2: ill. oorspr. in volgorde van tekst (O), maar daarna chronologisch geordend (H): 'tiendenkalender'. Heidelberg-hs: UB Cpg 164, fol. 9r; Oldenburg-hs: LB Cim I 410, fol. 58r: enkel contourlijnen; Vgl. later type ill. (D en W): Dresden-hs: SLB M32 (voor 1350) en Wolfenbüttel-hs: HAB Guelf.3.1 Aug.2o, fol. 39r (1350-75); Schmidt-Wiegand 1993, 10, 23 f.: afb. 7 f.; Koschorreck 1976, 118 f., afb. 127.
Voor de Meiviering, zie: Oosterman 2001, 167 f., met vermelding van Mainz en citaat (*Roman de la Rose ou Guillaume de Dole* van Jean Renart, tweede helft 13e eeuw).

547 Kalender en Practica (gezondheidsregels): München BSB Cgm 32, fol. 7v: Meiblad; 22 bl. van 25,7 x 16,7 cm; ill.: gewassen penseeltekeningen; Regensburg 1987, nr 80, pl. 150.

schone. De aanbidder verklaart haar zijn liefde met een bloemengave en de 'Meibruid' heeft zijn aanzoek welwillend aanvaard. Dit liefdesgesprek met bloemen lijkt een zittende (en omgekeerde) versie van de Buraanse scène, waarbij het schenkingsritueel al in een verder stadium wordt getoond. Het meisje van het Meipaar maakt dezelfde ontvangende handgebaren als het Burana-meisje, maar houdt de bloemen al in haar opgeheven hand.
Literaire verwijzingen naar dit lentegebruik vinden we al vóór de 14e eeuw, bijvoorbeeld in de Oudfranse roman *Floire et Blancefleur* (c.1150-60). Dit in heel Europa bekende liefdespaar met bloemennamen wordt in de Middelnederlandse bewerking door Diederic van Assenede (c.1290) *Floris ende Blancefloer* genoemd. In het romantische liefdesverhaal weet de minnaar Floire (rode Roos) zijn in een haremtoren gevangen 'Blanke Lelie' te bereiken door zich te verbergen in een meigift: een mand met bloemen.[548] Laat-middeleeuwse kalenderafbeeldingen uit de Nederlanden laten zien hoe jonge mannen op de eerste Meidag hun geliefde toezingen en een bloesemtak ('de mei') aanbieden. Hun wervende meiliederen zijn bekend uit verzamelingen, als het Brugse Gruuthuse-handschrift (c.1400) en het Antwerps liedboek (1544).[549] Misschien vormen het liefdesgedicht en de miniatuur uit het 'Buraanse liedboek' een vroege reflectie van dit meiritueel. Ook hier al biedt de minnaar zijn Flora immers meibloemen aan, begeleid door een liefdesverklaring in dichtvorm. De in de Codex Buranus verzamelde dansliederen geven bovendien een idee van de liederen die bij de viering van het Meifeest werden gezongen.

Een bloem op een plaatje: *Flos in pictura*

Het liefdesgedicht dat de bloemengift op de Buraanse miniatuur begeleidt wordt nog gevolgd door het volgende beeldcommentaar, een spreuk over kunst en illusie:
Flos in pictura non est flos immo figura
Qui pingit florem non pingit floris odorem
Een bloem in een afbeelding is geen bloem maar slechts een figuur
Wie een bloem schildert, schildert niet de bloemengeur

In het openingsvers van het bloemengedicht biedt de minnaar zijn Bloem een bloem aan als teken van liefde: 'Suscipe flos florem, quia flos *designat* amorem'. De bloem op de Buraanse *pictura* is dus een *figura* in meerdere opzichten: een getekende figuur die bovendien een figuurlijke betekenis heeft. De getekende bloem is niet slechts als afbeelding van een echte bloem bedoeld, maar fungeert tevens als teken van liefde en als symbool van het liefdesgedicht dat de minnaar opdraagt aan zijn geliefde. In deze bloemrijke liefdesverklaring wordt zelfs de naam van het meisje 'verbloemd' tot *flos* of Flora.

De taal der bloemen
Bloemen eigenen zich bijzonder voor de poëtische taal der liefde, maar mede onder invloed van de natuursymboliek geniet de 'bloementaal' in de 12e en 13e eeuw een veel bredere populariteit. Het figuurlijke gebruik komt bijvoorbeeld tot uiting in de titels van 'bloemlezingen' (*florilegia*) op allerlei gebied, met als bekendste de encyclopedische verzamelwerken van Lambert van St.Omaars, *Liber floridus* (1120), en Herrad van Landsberg, *Hortus Deliciarum* (c.1175-85). De bloemrijke beeldspraak van dergelijke titels wordt soms ook op de openingsminiatuur in beeld gebracht.[550]

[548]Zie Oosterman 2001, 168; vgl. Hogenelst/Van Oostrom 1995, 216 f. en 214 (afb.): Floris overhandigt een roos aan Blancefloer, houtsnede in een uitgave van Jan van Doesborch (Antwerpen c.1517); Gent UB, Res.219 (fragment). Vgl. CB 77, str.8: *Ave formosissima ... Blanziflor et Helena, Venus generosa* (zie boven: woordbeeld: liefde); en de naam van Tristans moeder, de zuster van koning Mark, in de *Tristan* van Gottfried von Strassburg (c.1210): Blantscheflur; zie boven: lentebeeld.
[549]Zie Oosterman 2001, 167-89, met afb.; vgl. Hogenelst/van Oostrom 1995, 246 f., met afb. van Meiblad uit Brugge (c.1500).
[550]Zie bv. de titelafbeelding met auteursportret bij het 'Liber florum' van abt Thiofrid van Echternach (1081-1108), met grafspreuken voor de heiligen: *Flores epitaphii sanctorum* (begin 12e eeuw). De geleerde abt staat achter een lessenaar met zijn opengeslagen boek en draagt een schaal waaruit lelievormige bloemen opgroeien.

O Bloem, aanvaard deze bloem ... als teken van liefde

Zo treffen we een religieuze tegenhanger van de Buraanse bloemenschenking aan in een verzamelhandschrift uit de bloeitijd van het klooster 'Weingarten', onder abt Berthold (1200-32). Het betreft de dedicatie-afbeelding van een (anonieme) bloemlezing uit de Heilige Schrift, ter ere van de Maagd Maria: *Flores in honorem beatae Virginis Mariae*.[551] De geestelijke auteur knielt voor de tronende Maagd en biedt haar met beide handen zijn werk aan in de vorm van een boeket, samengesteld uit de bloemen die hij 'op het wijde veld der schriften' geplukt heeft (afb. 96). Links zetelt Maria met een leliestaf, als een opperabdis op een vouwtroon (*faldistorium*), en steekt haar rechterhand uit om de bloemen in ontvangst te nemen. De voorstelling, die in de vroege 13e eeuw wordt gedateerd, brengt de toenemende Mariaverering van deze tijd sprekend tot uitdrukking. De figuren in zwart-rode pentekening steken af tegen blauw-groene kleurpanelen met een wit scheidingslijntje. Het tuiltje, dat het centrum van de compositie vormt, bestaat uit vijf rood-witte rozetbloemen. Deze allegorische bloemengave aan de Maagd lijkt een spirituele versie van de bloemengift aan een meisje in de Carmina Burana. Beide boeketten staan symbool voor het werk van de aanbieder/aanbidder, teksten uit de Schrift en een liefdesgedicht, door hem opgedragen aan de vereerde dame met de smeekbede het te aanvaarden: *Suscipe flos florem ...*

In het Buraanse openingsvers wordt de aangeboden bloem geduid als 'teken van liefde': *quia flos designat amorem.* Maar zelfs deze verklaring als 'liefdesbloem' is voor meerdere uitleg vatbaar, zo blijkt uit de *Distinctiones monasticae et morales*, een moraliserend werk voor kloosterlingen (c.1220). De anonieme auteur citeert deze verklaring als antwoord op de vraag: 'Waarom draagt de bloem een bloem?'. Voor hem zijn bloemen echter geen symbolen van wereldse lusten, maar van vrome deugden. Het viooltje staat voor nederigheid, de lelie voor kuisheid en de roos voor naastenliefde (*caritas*).[552] De bloemensymboliek van dit liefdesvers leende zich in deze periode blijkbaar zowel voor een wereldlijke als voor een geestelijke interpretatie. In de Carmina Burana volgt op de beginregel immers een zeer zinnelijke uitweiding over de bloem als symbool van de aardse liefde.

Wie een bloem schildert ... schildert nog geen bloemengeur

In de liefdesverklaring van de Carmina Burana vraagt de minnaar aan de geliefde om zijn bloemengeschenk te aanvaarden en op te nemen met al haar zintuigen. Het beeldschone en allerzoetste meisje aanhoort zijn gedicht, aanschouwt de prachtige bloemen en ruikt de heerlijke bloemengeur, zo kunnen we uit de tekst afleiden. Haar handreiking naar het boeket (en de minnaar) betekent dat zij de liefdesgave aanvaardt. Op de afbeelding zien we haar bovendien naar de bloemen opkijken en vooral de grote afhangende lelies bevinden zich dicht genoeg bij haar gezicht en neus om haar te bedwelmen met hun aangename geur.

Maar, zo zegt het beeldcommentaar, een plaatje is slechts een visuele illusie en een geschilderde bloem mist de geur van de echte bloem. De schilder bootst de vormen en kleuren van de natuur na met lijnen en pigment, maar zijn *figura* riekt slechts naar inkt en verf. Deze illusie van de schilderkunst wordt treffend gedemonstreerd in het 'modelboek' van Rein, waar een getekende *pictor* een fictieve schildering vervaardigt van een allegorische seizoensfiguur met nagetekende lentebloemen in de handen (afb. 92). In deze periode spelen florale motieven een hoofdrol in de ornamentiek en het is dan ook niet verwonderlijk dat we in de boekdecoratie meer (zelf)portretten vinden van lekenkunstenaars die bloemen schilderen of tekenen. Op het bekende zelfportret van Hildebertus aan het slot van een

---

Twee geïllustreerde kopieën: Gotha LB A.70/I.70, fol. 98; Schardt 1941, 182; Ladner 1983, II, 716, fig. 1 (nr 29: 1982); Swarzenski 1931, 27.

[551]Stuttgart WLB HB VII 56, fol. 90r; 103 bl. van 20 x 13,5 cm; als derde tekst, na werken van Richard van St-Victor en Willem van Conches; datering: c.1200-17. *Ars sacra* 1950, nr 256; Boeckler 1952, 4 (afb.), 77; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 37 (E. Klemm).

[552]Tekst bij Schumann (CB I.2 1941): *Flores significant virtutes: nam viola humilitatem, lilium castitatem, rosa significat caritatem. Cur flos fert florem? quia flos designat amorem.* Het werk bestaat uit 281 alfabetisch geordende trefwoorden met allegorisch-symbolische uitleg, waarin ter verklaring antieke en middeleeuwse verzen worden geciteerd. De auteur was vermoedelijk een Engelse Cisterciënzer, die in Frankrijk had gestudeerd. Het handschrift waarin het is overgeleverd (Parijs Bibl. Mazarine) is afkomstig uit de Benedictijnerabdij St.Nicolai in Angers. Zie Lehmann 1922.

Augustinus-handschrift in Praag (c.1140) zien we hoe de meester zelf een muis verjaagt terwijl zijn leerling Everwinus zich onverstoorbaar over een blad buigt om een sierlijke bloemenrank te schilderen. In een dubbelboog op het openingsblad van de 'jongere Necroloog van Zwiefalten' (c.1200-10) heeft *Wernherus pictor* zichzelf staande afgebeeld naast de schrijver-monnik (de latere abt Reinhardus), terwijl hij met de pen een palmetlelie tekent.[553] Rond 1300 portretteert de anonieme illuminator van een Bijbel uit Reims zich als 'bloemenschilder' in volle kleuren (afb. 97). Met palet en penseel in de hand voltooit hij een zevental rose en witte rozen rond de staart van een gehistorieerde P-initiaal.[554]
De aantrekkelijke bloemengeur zelf is niet af te beelden, maar wel kan de schilder het effect ervan laten zien door degene die bloemen vasthoudt een ruikende houding aan te laten nemen. Dit gebeurde al bij de antieke bloemendrager van Mei, die met de rechterhand een roos naar zijn neus brengt om de heerlijke geur op te snuiven. Bij de jonge rozendrager van de Filocalus-kalender en het Antiquario-mozaïek wordt het verleidelijke aspect van dit genietende gebaar nog geaccentueerd doordat zijn tunica daarbij van de linkerschouder zakt. Op een vloermozaïek afkomstig uit een badhuis bij Antiochië (c.400) wordt 'het Genot' (*Apolausis*) zelf verbeeld door een halffiguur van een rijk uitgedoste vrouw die de geur van een roos opsnuift.[555] Het beeldtype van een jongeman ruikend aan een roos keert later nog enkele malen terug in Mei-afbeeldingen naar antieke inspiratie: in de Planetarium-cirkel van de Karolingische *Aratea* (in Leiden) en in Byzantijnse Octateuchs uit de 11e/12e eeuw. Ook de 13e-eeuwse 'Meikoning' aan het portaal van de San Marco in Venetië ruikt genietend aan een roos, terwijl hij door meisjes gekroond wordt. Op een uit Engeland geïmporteerde loden doopvont in Normandië (c.1200), met maandfiguren in bogen, is het de hoofse bloemendrager van April die een geurige bloem naar zijn neus brengt.[556]
De bloemengeur van de Lente kan ook door een begeleidend vers worden opgeroepen. Dit zien we op het jaargetijden-kapiteel uit de kooromgang van de voormalige abdijkerk van Cluny in Bourgondië (c.1120). Tussen het florale ornament van het 'korinthische' kapiteel verschijnt de Lente in een spitsovaal schild, omgeven door het volgende randvers: *+Ver primos flores/ primos educit odores*; De Lente brengt de eerste bloemen en de eerste geuren naar buiten. De prille Lente van het gedicht wordt niet gepersonifieerd door een modieus bloemenmeisje, maar door een gesluierde 'wijze maagd' die met beide handen een boek vasthoudt. Ze richt de blik naar beneden terwijl de lentewind haar mantel en sluier doet opwaaien. In aansluiting op de lenteverzen lijkt zij naar de opkomende bloemen te kijken en hun geuren op te snuiven, die door de zachte bries worden verspreid. De geurende bloemen zelf zijn enkel in gestileerde vorm op het 'ontluikende' bladkapiteel aanwezig. De seizoenen hebben hier een monastieke invulling gekregen en roepen de sereniteit van het kloosterleven op, in aansluiting op de andere kapiteelmotieven: deugden, de modi van de kerkmuziek en het paradijs.[557]
Op de Buraanse miniatuur hebben de bloemen, als centraal attribuut van het liefdespaar, een meerduidige betekenis. Ze zijn teken van lente en liefde en van de bloem der jeugd: de ontluikende schoonheid van het meisje en de opbloeiende hartstocht van de jongen. Door hun bloeiende pracht en welriekendheid staan de bloemen ook symbool voor het genot en de verleiding. Dit sensuele aspect kwam bij de antieke rozendragers al tot uiting in hun fysieke schoonheid, rijke opsmuk en verleidelijk ontblote schouder. Het sensuele karakter van de 13e-eeuwse liefdesverklaring uit zich in eigentijdse aanlokkelijkheden. Het jonge liefdespaar is vormgegeven naar de schoonheidsidealen van de tijd, die extra worden geaccentueerd door hun houding en kleding: het ranke middel door de geornamenteerde afhangende ceintuur, hun lichaamsvormen door de soepel vallende gewaden. De jeugdige schoonheid straalt van hun edele gezichten, golvende blonde haren en sierlijke handgebaren. De kledingstijl en gedragingen van het liefdespaar zijn decent en hoofs, maar de verleidingskracht der bloemen heeft

[553]Beide zelfportretten in pentekening; zie Alexander 1992, 15, fig. 19 en 20. Hildebertus: Augustinus, *De Civitate Dei*; Praag, Metr.bibl. A 21, fol. 153r; cf. Ornamenta eccl. 1985,1: 202-4 (A. Legner). Wernherus: jongere Necroloog van Zwiefalten: Stuttgart WLB hist.fol.420, fol. 1r; cf. HdL 1995,1: 349 (afb.).
[554]Alexander 1992, 23 f., fig. 35; Reims, Bibl.mun. 40, fol. 83v.
[555]Washington, Dumbarton Oaks Coll.; Ling 1998, 54, fig. 37; cf. Levi 1947, 305 ff.
[556]In de kerk van St.Evroult-de-Montfort (Orne); Webster 1938, nr 73, pl. 47.
[557]Cluny, Musée Ochier; 8 kapitelen, dit kapiteel: Lente-Zomer en 2x Prudentia, deugdenkapiteel: Justitia met geloof-hoop-liefde; verloren: Herfst-Winter en twee kardinale deugden. Hautmann 1937, 502; Zarnecki 1975, 234, 236, fig. 229, vgl. fig. 228: paradijsstromen met fruitbomen.

toch een subtiel effect op de weergave van beide figuren. Het verleidelijke schuilt in details als de openvallende split van de tunica, die de welgevormde benen van de jongen goed laat uitkomen, en het puntje van de rode schoen dat ondeugend naar buiten piept onder de klokkende groene rok van het meisje.

Conclusie: een lentepaar met bloemen

Het thema van de jongeling met bloemen in de hand kan bogen op een lange beeldtraditie. In zijn rol van symbolische lentebode en rituele bloemendrager komt hij al voor in de antieke Filocalus-kalender, als Rosalia-vierder van Mei, en in de 13e eeuw nog in het modelboek van Rein, als jeugdige 'Meikoning' op het meesterstuk van de pictor. Ook in zijn rol van minnaar, die bloemen aanbiedt aan zijn geliefde, is de bloemendrager met de Lente verbonden, het seizoen van de bloemen én van de liefde. En ook in dit geval kan hij verwijzen naar werkelijk gevierde bloemenfeesten. De combinatie van een gedicht en een afbeelding over het thema bloemen als liefdesgeschenk roept associaties op met een uit later tijd bekend gebruik bij de viering van het Meifeest: een bloemengave begeleid door een liefdeslied als 'meigift' aan de beminde. De ceremoniële overhandiging van de lentebloemen door de naderende minnaar aan de ontvangende geliefde doet sterk aan een dergelijk schenkingsritueel denken. Het opgeheven liefdesboeket vormt de focus van hun beider aandacht, blijkens hun handgebaren en blikken. Het paar gaat feestelijk en zelfs rijk gekleed, passend bij het lentefeest van de edele Meimaand. Hier is geen volks festijn of dorpse vrijage weergegeven, maar een formeel liefdesaanzoek in adellijke kring. Het lentepaar heeft namelijk de gedaante aangenomen van een elegant hoofs liefdespaar, een nieuw thema in de middeleeuwse kunst. Het belang van deze moderne liefdesafbeelding blijkt al uit de weergave van het paar op groot formaat en 'ten voeten uit', de zorgvuldige uitvoering in dekkende kleuren en de fijn uitgewerkte details. Om opname van deze eigentijdse uitbeelding van het liefdesthema op het laatste tekstblad nog mogelijk te maken, werd de voorstelling in een gekantelde positie midden op het blad in het slotgedicht ingevoegd. Deze oplossing leidde tevens tot een niet onwelkome dubbelzinnigheid ter afsluiting van de bonte stoet aan liefdesliederen.

Het liefdespaar maakt deel uit van een tweeluik; als lentepaar sluit het thematisch aan op het lentelandschap. Samen illustreren de twee miniaturen de manifestatie van de Lente in de natuur en de mens. De groei van de planten en de lustige zang van de vogels vormen het natuurlijk kader waarbinnen de jeugdige liefde opbloeit. De mooie bloeitijd van het jaar wekt alom vreugde en liefde op en is wellicht daarom binnen de middeleeuwse lyriek het enige uitbundig bezongen seizoen. De ideale Lente is niet alleen het seizoen van de bloemen en de liefde, maar ook van de schoonheid en de jeugd. Al deze elementen zijn vastgelegd op de illustratie van het liefdespaar en daarmee voor de vergankelijkheid behoed. Het lentepaar blijft altijd jong en mooi en verliefd, de aangeboden bloemen blijven immer in bloei. Want geschilderde bloemen mogen dan niet geuren, ze verwelken ook niet.

Natuur en liefde in de Lente

In de Carmina Burana vormen de thema's Lente en Liefde een twee-eenheid. De meeste liefdesliederen openen met een lofzang op de lente, het jaargetijde waarin de natuur ontwaakt en de liefde opbloeit. Het invoegen van twee hele katernen met eigentijdse tweetalige liefdesliederen van locale herkomst toont de bijzondere interesse van de opdrachtgever in dit specifieke liedrepertoire. In het eerste katern valt het accent op de ontluikende natuur in de lente ('*De Vere*'), uitgebeeld op de slotpagina, in het tweede op de liefdeswerving, geïllustreerd door een jongeman die zijn meisje bloemen aanbiedt. Evenals in de liedteksten zelf zijn de twee componenten Lente en Liefde in de afbeeldingen formeel van elkaar gescheiden maar thematisch verbonden; de effecten van de lente op de natuur en op de mens weerspiegelen zo elkaar in een evenwichtige balans.

Van beide afbeeldingen is de thematiek nieuw. Terwijl het Buraanse liefdespaar aan het begin staat van een lange hoofse beeldtraditie is het lentelandschap een unicum gebleven. Het lijkt erop dat de illuminator voor de afbeelding van een jong paar in minnegesprek een contemporain model ter beschikking had, maar de paginavullende illustratie van het natuurleven in de lente zelf moest samenstellen (uit zijn beeldvoorraad). Indien deze lente-uitbeelding inderdaad een gelegenheidsinventie is van de Buranus-meester, toegesneden op deze groep lenteliederen, dan verklaart dat mede het gebrek aan *Nachleben*.

De keuze van de samenstellers en illuminator om de beide hoofdcomponenten van de liefdesliederen, de lente en de liefde, gescheiden in beeld te brengen heeft tot resultaat dat in de eerste afbeelding de door de lentezon ontwaakte natuur de hoofdrol speelt en in de tweede de daardoor tot liefde gedreven mens. De vernieuwde levenskracht van de natuur manifesteert zich zo eerst in de ontluikende bomen en bloeiende planten, terwijl in alle levende wezens de lust herleeft, die de vogels doet zingen en de dieren doet opspringen, waarna hun levenslust en liefdesdrift ook overslaan op de daarvoor ontvankelijke jeugd. De lentenatuur vormt hier het kader waarbinnen de liefde zich 'van nature' ontwikkelt in de jonge mens. Het lentelandschap met zijn vogels en dieren moet dus tevens gezien (en zintuiglijk ervaren) worden als een tot liefde opwekkend natuurlijk raamwerk voor het liefdespaar, een jongeman die zijn meisje met geurige bloemen poogt te verleiden tot een kus en minnespel. In dit tweeluik wordt de lente, de bloeitijd van het jaar, uitgebeeld als het seizoen van de levensvreugde en de liefde. De exclusieve focus in de eerste miniatuur op de weergave van de lentenatuur heeft geresulteerd in een uniek 'boslandschap' met dieren en vogels in puur romaanse stijl. De invoeging van het modieuze liefdespaar wijst vooruit naar de minnethematiek die de latere profane kunst zal gaan domineren.

HOOFDSTUK VIER-5
WIJN EN SPEL: EEN CYCLUS VAN SPEELS VERMAAK

Het slotthema 'drinken en spelen' wordt verbeeld door vier samenhangende scènes: een vrolijk drinkersgezelschap, groepen dobbelaars verzameld rond twee speeltafels en twee heren die elkaar uitdagen op het speelbord (triktrak en schaak), waarbij de spelers ook wijn geserveerd krijgen. De laatste vier miniaturen uit de Carmina Burana maken weliswaar in aantal de helft van het totaal uit, maar staan zo dicht bijeen en vormen in formaat en thematiek zo'n eenheid dat ze meestal als groep beschouwd worden.[558]
Dit geldt met name voor de drie spelafbeeldingen op opeenvolgende bladzijden (fol. 91^{r}, 91^{v} en 92^{r}), die in compositie en iconografie nauw samenhangen. Dit drietal lijkt als geheel overgenomen uit een en dezelfde bron. Te denken valt aan beeldcyclus van speels vermaak of een geïllustreerd tractaat over deze 'tafelspelen', die speelplezier combineren met wijngenot. De miniatuur van de drinkers (fol. 89^{v}) is geheel aan de genietingen van de wijn gewijd, maar lijkt mij toch tot een andere categorie te behoren, waarin scherts en parodie de boventoon voeren zoals in de omringende drinkliederen. Het 'speelse vermaak' uit zich hier in de humor waarmee de wijndevotie van de drinkebroers wordt verpakt in aan de liturgie ontleende beeldtaal.
In kunsthistorische overzichten worden de miniaturen uit de slotgroep zelden getoond. Een uitzondering vormen enkele vroege Duitse werken die afbeeldingen bevatten van de spelscènes, met name dobbelen en triktrak.[559] Deze voorkeur hangt ongetwijfeld samen met de toenmalige reputatie van de verzameling als 'vagantenliedboek'. De wereldse geneugten van het kansspel en het kroegleven sluiten geheel aan bij het liederlijke imago van de vagenten-dichters. Daarom worden juist de drinkers en dobbelaars graag gekozen als illustraties bij literaire overzichten van de 'vagantenlyriek'.[560]
Door de uitvoerige weergave van de genoegens van 'wijn en spel', inclusief de modieuze bordspelen, wordt de nieuwe beeldtaal van het profane leven ook in zijn meer hoofse en elitaire aspecten getoond. Vandaar dat A. Schultz in de tweede editie van zijn standaardwerk over de materiële cultuur van het 'hoofse leven' (1889) verwijzingen toevoegde naar de spelafbeeldingen uit de Carmina Burana (naar de editie van Schmeller), met de aantekening dat deze ouder en interessanter zijn dan de in zijn boek opgenomen illustraties. De diverse spelen komen hier aan bod in het kader van hoffeesten en ander hoofs vermaak.[561] Ruim een eeuw later toonde men op een expositie in Stift Zwettl (1981) dan ook

---

[558]Zo al: CB Schmeller 1847, 232 ff.: '*Potatoria et Lusoria*', met lijngravures tussen de bijbehorende teksten. In de latere edities wordt deze derde afdeling betiteld als 'Trink- und Spielerlieder'. Vgl. CB Korth 1979, III. '*Carmina lusorum et potatorum*/Trink- und Spielerlieder', met alle miniaturen, uitgezonderd de schakers, plus nog een 14^{e}-eeuwse Italiaanse *gula*-miniatuur (zie onder). Zie: CB I.1 Hilka-Schumann (1930), pl. 4b: 'Trinkszene' (onder liefdespaar), pl. 5: de drie spelminiaturen onder elkaar; Diemer 1987-2, 62 f. en 1987-1, 1293 f.: 'Trinker- und Spielergruppe', afb. 5-8; Walworth 2000, 77-81: 'themes of drinking and gaming' (pl. 11-14). Cf. Klemm 1998, 122: 'trinkende Halbfiguren' (afb. 297), 'Würfelspiele' (afb. 298), 'Brettspiel' (geen afb.), 'Schachspiel' (pl. V).
[559] Lübke/Semrau 1923, 336, afb. 393 (1910: 284, afb. 332): dobbelspel ('Brettspiel'), ill. naar de editie van Schmeller (spiegelbeeldig afgedrukt). Woermann 1920, pl. 46 (tussen p. 324-5): triktrak ('Brettspiel'), ingekleurde natekening door Th. Cronberger (met Dido, zie boven). Vgl. Woltmann-Woermann/Bernath 1916, 178: 'Dargestellt sind [...] lustige Zecher, Szenen des Würfel-, Damen- und Schachspiels' (met afb. van het liefdespaar).
[560]Zie bv. de Berlijnse serie: *Geschichte der deutschen Literatur*, deel 1,2: *von den Anfängen bis 1160*, red. E. Erb, 1976, CB-afb. bij 'Latijnse vagantenlyriek' (627-93): drinkers, dobbelspel, liefdespaar (p. 655, 657, 659) en 'Glücksrad der Fortuna' (p. 686), deel 2: *Mitte 12. bis Mitte 13. Jahrhundert*, red. R. Bräuer, 1990, CB-afb. bij 'klassieke Duitse lyriek' (503-644: U. Müller, W. Spiewok): drinkers, liefdespaar, 'Vaganten beim Würfelspiel' (p. 520, 582, 641) en 'Sommerlandschaft' (kleurafb. naast p. 577). Zie ook: *Vagantendichtung*, ed. K. Langosch, 1968 (1963), met triktrak als omslagafb. (en liefdespaar als frontispice).
[561]A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, 1879-80: I, 410 ff.: 'Unterhaltung'; 1889^{2}, I, 532 n.10: 'Würfelspieler sind dargestellt in der Federzeichnung der Carmina Burana', 533 n.7 (bij fig. 156: BL Harl.N 1257): 'Trictracspieler: älter ist die Abbildung in der Carmina Burana', 538 n.1 (bij fig. 157: Manessecodex): 'Schachspieler: vergleich auch die ältere und interessantere Darstellung in den Carmina Burana'. Cf. Bumke, *Höfische Kultur* 1986, 304 f.: bordspelen als onderdeel van 'höfische Unterhaltung' bij hoffeesten, met verwijzing naar de Manessecodex (schaak en triktrak).

reproducties van alle drie de spelminiaturen om het thema 'Feest' in de hoofs-ridderlijke literatuur te illustreren.[562]
Vanwege hun eigentijdse en 'documentaire' karakter worden de miniaturen van deze groep vaker benut om de cultuurhistorie van hun tijd te belichten. In de essaybundel bij de grote New Yorkse tentoonstelling *The Year 1200* (1970) maakt de Codex Buranus deel uit van het 'tijdsbeeld' dat van deze overgangsperiode wordt opgeroepen. Hierbij fungeren de wijndrinkers en schaakspelers, naast het beroemde 'woud met dieren', als typerende voorbeelden van de opkomende wereldlijke iconografie in de boekillustratie.[563] Daarnaast figureren de spelafbeeldingen uit de Carmina Burana in studies naar de 'moraal' van het spel, toegespitst op het contrast tussen schaken en dobbelen.[564] Als *spel*illustraties komen zij uiteraard vooral tot hun recht in werken over 'het spel' of over specifieke spelen, waarbij het 'edele schaak' altijd de meeste aandacht heeft gekregen. Toen de Codex Buranus in 1991 tijdelijk naar het klooster Benediktbeuern terugkeerde voor een expositie, toonde men het publiek (ook) de statige dubbelpagina met triktrak en schaak, die blijkbaar representatief werd geacht voor dit beroemdste handschrift uit hun voormalige bezit.[565]

Winters vertier
Het meer uitbundige liedrepertoire van de Carmina Burana, bedoeld om in gezelschap te zingen, lijkt een cyclische opzet te volgen naar de seizoenen. Nadat de dans- en liefdesliederen het zomerse buitenleven verwelkomd hebben, bezingen de drink- en speelliederen het meer winterse vertier. Het sociale leven speelt zich in het koude seizoen binnenskamers af en de combinatie van wijn en spel vormt een aangenaam tijdverdrijf voor de lange winteravonden. Het samen drinken en spelen wordt gepresenteerd als een exclusief mannelijke aangelegenheid, waaraan in tegenstelling tot de lentedans geen vrouwen deelnemen. Bij deze thematiek is voor hen geen rol weggelegd, niet in de hoofse bordspelscènes maar ook niet in de entourage van de kroeg. Er is hier dan ook geen sprake van associaties van het schaakspel met de liefde of van het kroegleven met het bordeel. In de kroegwereld van 'mannen onder elkaar' noemen de drinkebroers en speelmakkers elkaar *socii*, bondgenoten of kameraden. De drinkers (*potatores*) voelen zich verbonden door het gezamenlijke genot van de wijn en de dobbelaars (*aleatores*) door hun gedeelde passie voor het gokspel. Een vast topos in de kroegliederen is de tegenstelling tussen de ijzige kou buiten en de behaaglijke warmte van de herberg, waar de spelers gloeien van de wijn en oververhit raken door het spel. Volgens het Epistel van de Spelersmis CB 215 was het 'in die dagen' dan ook winter: *et hyemps erat*. Dat het afgebeelde vermaak zich binnen afspeelt blijkt vooral uit het meubilair, dat tevens een idee geeft van de locatie. De twee grote speeltafels van de dobbelaars horen thuis in de kroeg, de pompeuze zetels van de bordspelers in een deftige herenkamer. Bij de halffiguren van de drinkers doet de onderlijst tevens dienst als tafel. Mogelijk wordt de interieur-setting in deze smalle beeldstrook aangeduid door het tweekleurige middenpaneel (geel-rose), dat het effect van een achterwand oproept.

Kroegleven: drinken en dobbelen

De eerste twee miniaturen illustreren het gezelschapsleven van studenten, reizigers en andere (jonge) lieden die elkaar treffen in de *taberna* om samen te drinken en te dobbelen. Op beide kroegtaferelen speelt de daar geschonken wijn een rol, respectievelijk als hoofd- en bijzaak. De Drinkersminiatuur concentreert zich geheel op het wijngenot. Op de Spelersafbeelding wordt de wijn aangedragen ter begeleiding van het dobbelspel, waarnaar alle aandacht uitgaat.

---

[562] *Kuenringer* 1981, 429-33, nr 501-503, als onderdeel van 'Ministerialenliteratur in Österreich': 'Das Fest' (417-38), door H. Birkhan.
[563] Turner 1970, 164, ill. 207 en 208: 'the 'Potatores' or wine drinkers, the chess players' (165, ill. 209: 'the woods with animals').
[564] Tronzo 1977, 15-26, CB-afb.: fig. 8 en 10: 'Chess game' en 'Dice game'; Klamt 2001, met een 'Toegift' door L. Couwenberg: 'Schaakspelers en dobbelaars in de Carmina Burana' (86-90), met afb. van de vier miniaturen.
[565] *Glanz und Ende* 1991, 160-61, nr 30a: tentoongesteld op fol. 91^{v}/92^{r}, cat.tekst met kleine kleurill. van het schaakspel (naast bladgrote kleurafb. van Fortuna-miniatuur).

***Potatores* - De 'lustige' drinkers**

De strookvormige miniatuur van de Wijndrinkers is als enige in de Codex Buranus gevuld met halffiguren, als functionele oplossing voor het gebrek aan ruimte. De kunstenaar heeft van de nood een deugd gemaakt door de rij drinkers op te stellen achter een tafel, gevormd door de onderlijst. Hierop staan de kannen klaar voor het bijvullen van de bekers, waaruit de (staande) mannen met volle teugen drinken.
De Drinkscène heeft van alle miniaturen in de Carmina Burana de minste aandacht getrokken, misschien mede vanwege het minieme formaat. Ingeperst tussen Bacchusverzen en een drinklied maakt de illustratie wel deel uit van een bijzonder fraai uitgevoerde tekstpagina, met decoratief penwerk en een rijke fleuronnee-initiaal: de P van *Potatores*. Dit openingswoord wordt geaccentueerd door versierd kapitaalschrift en de grote initiaal is vervlochten met de lijst van de drinkscène, waardoor een hechte eenheid van woord en beeld ontstaat. De miniatuur wordt dan ook inclusief initiaal en 'titel' getoond bij de bespreking van de Carmina Burana in de bovengenoemde tentoonstellingsbundel *The Year 1200*. Later valt de 'Wine drinkers' de eer te beurt om zo het lemma 'Carmina Burana' te illustreren in de *Dictionary of the Middle Ages*.[566] De jolige drinkers fungeren verder vooral, samen met de dobbelaars, als passende illustratie bij het Buraanse thema 'drinken en gokken' in literaire overzichtswerken.[567]

Exquise drinkers
In het licht van de Buraanse Drinkersminiatuur is de parelleloverlevering van drinklied CB 202, *Potatores exquisiti*, interessant. Het lied van de 'uitverkoren drinkers' komt behalve in de Codex Buranus nog voor in twee Engelse handschriften onder een wat andere aanhef: *O Potores exquisiti*. In een 15e-eeuwse muziekcodex is de tekst niet alleen voorzien van een driestemmige melodie, maar opent deze ook met een grote gehistorieerde initiaal van monniken bij een drinkgelag.[568]
Bij het Buraanse drinkgelag is daarentegen geen sprake van monniken of clerici. De drinkers op de afbeelding gaan gekleed als leken en hebben het uiterlijk van jongelui en studenten. De entourage is hier geheel wereldlijk van karakter en duidt eerder op de kroeg dan de refter van een klooster.
De andere tekstgetuige is de 'Oxford-verzameling' uit de vroege 13e eeuw, die 15 teksten deelt met de Carmina Burana. Hier geen illustratie helaas, maar wel (een tiental bladen ervoor) een tekst die in geest zeer goed aansluit bij de Burana-miniatuur. Het betreft een 'Drinkerspreek', getiteld 'Een vrolijke gelijkenis over de beminde Wijn', waarin als eerste en hoogste gebod geldt: Bemin heer Lieus (Bacchus) met heel je mond en heel je buik en al je ingewanden. Het lied eindigt met een gebed van de dienaren (*famuli*) van Bacchus tot hun 'wijnmachtige' god (*vinipotens Lieus*): *Qui vivis et regnas per omnia pocula poculorum;* Gij, die leeft en heerst door alle bekers der bekers.[569]

Een 'onheilige' Drinkersmis: parodie en model
De schijnbaar zo eenvoudige afbeelding van een drinkgelag of zuipfestijn heeft eveneens een dubbele bodem, waarop vooral het nadrukkelijk weergegeven zegengebaar van de meest rechtse figuur wijst. Met het verheffen van de beker en het zegenen van de wijn imiteert hij onmiskenbaar een priester tijdens de heilige Mis. Deze 'voorganger' opent het drinkritueel, een soort 'communie' van de dronkaards die zichtbaar genieten van het geestrijke vocht. De hele voorstelling ademt een sfeer van parodie, geheel in samenklank met de omringende Bacchus-gezangen en drinkliederen.[570]

---

[566]New York 1983, vol. 3, 97-9: p. 98 (A. Groos). Vgl. H. Waddell, *The wandering scholars* 1932, 221: 'The manuscript has delightful illuminations', waaronder 'a drinking scene for *Potatores exquisiti*'.
[567]Zoals de bovengenoemde delen uit *Geschichte der deutschen Literatur*: 1,2 (1976) en 2 (1990).
[568]Londen BL Egerton 3307, fol. 72v-75r: tekst (72v-73r) en melodie. McPeek 1963, 92; Bukofzer 1950, 174-5, pl. 3.
[569]Oxford, Bodl.Add. A 44, fol. 71v, lied nr 49: *O Potores*; fol. 60v-61r: '*Collacio iocosa de diligendo Lieo*', met citaten van bijbelplaatsen: *Primum et precipuum mandatum est: Diliges dominum Lieum ex toto ore tuo et ex toto ventre tuo et ex omnibus visceribus tuis ...*; zie: Lehmann 1963, 149, 231 f., nr 15; Bayless 1996, 117.
[570]Zo ook: Walworth 2000, 77: 'At the far right, a man raises his cup and blesses it in imitation of a priest blessing a chalice - the sort of irreverent allusion found in many of the songs as well.' Vgl. CB Korth 1979, 141:

Zo wordt in de Carmina Burana de drinkpartij van de *potatores* voorgesteld als een 'Drinkersmis', een Misparodie in beeld. Naar analogie van de 'Spelersmis' CB 215, die de titel draagt '*Officium Lusorum*', zouden we deze 'eredienst' van de Bacchus-vereerders kunnen benoemen als *Officium Potatorum*. Bij de tekstparodieën wordt meestal niet de eucharistie zelf geparodieerd, maar de variabele misdelen (vooral lezingen, gebeden en gezangen), die meer speelruimte bieden: een grote keuze aan teksten en minder gevaar voor blasfemie. In vergelijking met deze woordspelingen is de beeldparodie van de Drinkermis explicieter van aard: hiervoor worden wel sacrale delen van de mis gebruikt. Parodie werkt immers alleen met een overbekend model en het meest herkenbare motief uit de misviering met betrekking tot wijn is nu eenmaal het ritueel van de consecratie, met het verheffen en zegenen van de kelk door de priester ook letterlijk het hoogtepunt van het misoffer.
De 'priester' van de Bacchus-aanhangers 'consecreert' wel zeer vrijmoedig de zuivere kroegwijn, die niet (als echte miswijn) wordt aangelengd met water. De manier waarop deze 'celebrant' de wijnbokaal opheft lijkt op de wijze waarop bij de spelscènes de wijn wordt aangedragen door de waard of schenker, met dit verschil dat hij de beker in zijn linkerhand houdt om deze met de rechterhand te zegenen. De drie mannen achter de 'Bacchus-priester' wijden zich vol overgave aan het consumeren van de wijn, waarbij de eerste (al dronken?) steun zoekt bij de voorganger en de andere twee zich over de buik wrijven van genot. Alles staat hier in het teken van het drinken. Terwijl de 'priester' de wijn zegent zetten zijn volgelingen de gevulde bekers aan de mond. Dit drinkgebaar wordt van drie kanten getoond: frontaal, in profiel en in driekwart aanzicht. De indruk van een 'eredienst' wordt versterkt door de staande houding van de deelnemers en hun concentratie op de door hen verrichte handeling. Alles lijkt erop te wijzen dat de illustrator deze beeldparodie zelf heeft bedacht, naar aanleiding van de bijbehorende teksten. Voor het sleutelmotief van zijn Misparodie kon hij teruggrijpen op gangbare voorstellingen van de altaardienst in de kerk. Een liturgie-afbeelding van het type dat hier geparodieerd wordt is te vinden in het 'modelboek' van Rein (c.1210), waar de hiërarchische reeks van standen en beroepen culmineert in de geestelijke stand, waarvan we drie vertegenwoordigers zien bij de misviering (afb. 92). De arcade waarin de scènes zijn ingeraamd fungeert hier toepasselijk als gewelfd kerkinterieur. Rechts staat een priester, in kazuifel en met tonsuur, achter het altaar in een houding die sterk overeenkomt met de rechtse figuur van de drinkersminiatuur. Met zijn rechterhand maakt de celebrant een zegengebaar over de hostie die hij in zijn linkerhand omhooghoudt, boven de miskelk die op het altaar staat. Hij wordt begeleid door een monnik met een gebedenboek en een biddende heremiet (of oudere leek).[571] Deze kijkt op naar de personificatie in de lunet, die als een diaken het miskannetje vasthoudt en de bel luidt (voor de consecratie).[572] In vergelijking met de echte priester valt de voorganger van de Buraanse Drinkersmis direct als naäper door de mand door zijn profane kleding en haardracht en door zijn gulzige gevolg. Ook heeft zijn beker niet de geijkte vorm van een miskelk met voet, *nodus* en *cuppa*. De beker van de linkse drinker heeft wel het vereiste kelkmodel met een *nodus* (knop) en door zijn wijde rode mantel en frontale houding doet hij denken aan een priester in een koorkap (*cappa*), die plechtig de geconsacreerde wijn drinkt. Deze welgestelde drinker verraadt zich echter als gulzigaard door zijn genotzuchtige gebaar bij het nuttigen van de wijn.

---

afb. van de drinkers tussen twee parodieën: braslied CB 211, waarin Epicurus de buik tot zijn god verklaart, en Spelersmis CB 215; drinklied CB 202 is niet opgenomen.

[571]Wenen ÖNB Cod. 507, fol. 2^{v}, naast scriptor en pictor (monnik en leek); Unterkircher 1979; Evans 1969, pl. 89; zie boven: lente, meikoning. Voor de leden der 'geestelijke stand', vgl. de 'hemelse ladder' (der deugden) in de *Hortus Deliciarum* (c.1175-85), met diverse typen geestelijken die vallen voor aardse verlokkingen (afb. 168); links wordt een non (*monialis*) verleid door een priester (*presbiter*), rechts een *clericus* door een vriendin (*amica clerici*) en een rijkgedekte tafel (met vis en wijn), verder worden een *monachus*, *inclusus* en *heremita* verlokt door aardse goederen als geld en een bed; Timmers 1978, 15.

[572]Voor Misafbeeldingen, vgl. het 'Necrologium van Obermünster' (Regensburg c.1180): noemt onder de in het vrouwenconvent levende personen o.a. de *fratres*, afgebeeld bij het uitoefenen van hun priesterlijke functies; in het midden staat de priester met geheven handen aan het altaar, met twee diakens die hem kelk en pateen aanreiken, aan weerszijden clerici met boek en wierookvat (fol. 67^{v}); op de blz. ernaast (68^{r}) eerbiedig buigende *presbyteri* rond de kloosterpatrones Maria. München BHSA, KL Regensburg-Obermünster 1; Boeckler 1924, 55 f., afb. 78 f.; Regensburg 1987, nr 42, pl. 33. Zie ook de verkorte weergave (zonder altaar) in het 'Perikopenboek van St.Erentrud' (Salzburg c.1150), bij de feestdag van de Salzburgse kerkpatroon St-Rupertus: de heilige bisschop als celebrant (met boek) tussen twee monniken, de linkse met kelk en pateen; München BSB Clm 15903, fol. 32^{v}; Klemm 1980, nr 272, afb. 599.

Dat dit luxe type drinkkelk (van edelmetaal) ook in een profane context werd gebruikt blijkt uit de miniaturen met de bordspelers, waar een bediende een dergelijke bokaal aandraagt.
Het rechtse duo op de Drinkersminiatuur lijkt gemodelleerd naar een celebrerende priester, geassisteerd door een diaken. Een dergelijke misafbeelding is bijvoorbeeld te vinden in een medaillon van het 'Lubinus-venster' in de kathedraal van Chartres (c.1205-15), waar de consecratie van de miswijn wordt getoond.[573] In een kerkinterieur staat de diaken met gebogen hoofd en het miskannetje in de hand achter de priester, die aan het altaar de kelk eerbiedig bij de voet pakt en zegent (afb. 98). De Drinkersvariant van de Carmina Burana oogt als een pastiche van deze offerceremonie: een 'wijnpriester' met een dronkeman als assistent. De voorganger van deze liederlijke 'Bacchantenmis' zegent de wijn, die hij als een god vereert. Zijn volgelingen nuttigen vol overgave deze goddelijke wijn, in een 'drinkerscommunie' zonder ophouden. Deze 'eredienst' van de Wijn is enkel op het eigen drinkgenot gericht, zoals de drie gulzige *potatores* door hun houdingen en gebaren laten zien: zij zijn immers 'dorstig zonder dorst'.

Drinkers in de beeldtraditie

De 'exquise drinkers' van de Carmina Burana betonen zich inderdaad hoogst exclusief en laten zich moeilijk met andere voorstellingen vergelijken. Ze zijn nauwelijks los te denken van de liedteksten die ze verluchten en zo treffend illustreren. Maar misschien kan een nadere beschouwing van andere typen 'drinkers' enig licht werpen op hun specifieke iconografie. Wat al wel direct opvalt is de variatie die de illuminator in de weergave van drie drinkende figuren heeft aangebracht. De drinkers zetten alledrie de beker aan de mond, maar verder verschillen ze van elkaar in houding, aanzicht, uiterlijk, kleding en drinkgerei.

Geen banket, maar een drinkgelag

Een rij halffiguren aan een tafel roept associaties op met de beeldtraditie van hoofse banketten, waar de aanzittende disgenoten zich met elkaar onderhouden onder het genot van voedsel en wijn. Ook daar staan de wijnkannen op tafel en heft men de bekers, hoewel slechts een enkeling echt drinkend is afgebeeld. Zo toont bijvoorbeeld de geïllustreerde *Parzival*-codex (Zwaben c.1240-50) temidden van de avonturenscènes ook een aantal hoofse feestmalen. Onder het grote gemengde hofgezelschap aan de tafels (9 tot 14 à 15 personen) is steeds maar een enkele gast te zien die een drinkbeker in de hand houdt of aan de mond zet. De overige tafelgenoten converseren beleefd met elkaar of nemen een hapje eten.[574] In de beeldcyclus bij Veldekes *Eneide* (Regensburg c.1230) worden de hoofse tafelgebruiken uitvoerig geëtaleerd (afb. 102). Bij het gastmaal dat Dido Eneas aanbiedt en bij hun 'bruiloft' (fol. 9^{v} en 13^{r}) tonen de genodigden hun goede manieren door het drinkgerei te delen met hun tafelheer of -dame. Zelfs bij een kampmaaltijd in Latium houden Eneas en zijn strijdmakkers zich aan deze regel door samen uit een beker te drinken (fol. 71^{v}).
Deze afbeelding van drinkers aan tafel laat zich in compositie met de Drinkersminiatuur van de Carmina Burana vergelijken. De voorstelling toont eveneens vier half achter een tafel verscholen jonge mannen die in twee paren met elkaar drinken. Maar ook vallen direct de verschillen op. In de

[573]Lubinus-venster: Kemp 1987, pl. 19, afb. 96; zie onder. Vgl. het 'Apostelen-venster' van Chartres (c.1200), met bovenaan de instelling van de eucharistie, waarbij het sacrament van het Avondmaal naar liturgisch model is weergegeven: Christus, centraal en frontaal afgebeeld, neemt de kelk bij de voet en zegent deze met de rechterhand. Dit liturgische type komt al voor in het 'Evangeliarium van St-Augustine' (Rome, eind 6^{e} eeuw), geschonken door paus Gregorius aan de eerste aartsbisschop van Canterbury. Cambridge, Corpus Christi College 286, fol. 125^{r}: 12 NT-scènes (voor Lucas), waaronder *Cena Domini*: Christus zegent de hostie boven de wijnkelk op tafel. Weitzmann 1977, 22, 112 f., pl. 41. De *nodus* van de miskelk komt voort uit het voorschrift dat de priester na de consecratie met zijn duim en wijsvinger (waarmee hij de hostie heeft vastgehouden) niets meer mag aanraken; de nodus dient als steun om de kelk daarna 'veilig' te kunnen vastpakken, d.w.z. ondersteunen zonder gebruik van duim en wijsvinger.
[574]Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (1200-10); München BSB Cgm 19, fol. 49-50: bifolium met geschilderde miniaturen (3 afb. per pag.): 12 scènes, waaronder 3 feestmalen; *Zwölf Jahrhunderte* 1975, nr 31, afb. 11: fol. 49^{v}-50^{r}: 6 scènes, waaronder 2 feestmalen met elk een drinkende figuur. Cf. Klemm 1998, nr 201, afb. VI, 558-9; *Deutsche Literatur* 2003, nr 12 (E. Klemm en K. Schneider).

Eneide worden de drinkbekers al wel geheven maar het moment van het drinken zelf wordt niet uitgebeeld. Volgens de hoofse etiquette is het namelijk ongepast om te veel nadruk te leggen op het eten en drinken op zich.[575]
In contrast hiermee is het de *potatores* van de Carmina Burana overduidelijk om het drinken zelf te doen. Op hun tafel staat enkel drinkgerei, geen eten. Zij converseren niet met elkaar en delen wel wijnkannen maar geen bekers, die ze demonstratief aan de mond zetten. Hier geldt het 'alleenrecht' van de wijn en de totale concentratie op het drinken. Op de Buraanse miniatuur wordt uitsluitend en naar hartelust wijn gedronken, door een gezelschap van toegewijde drinkers, allen tezamen en ieder voor zich. Dit is overduidelijk geen hoofs banket, maar een drinkgelag, een zuipfestijn, een dronkemanspartij.[576]

De gulzige drinker
Gulzig en overmatig drinken is uiteraard ongepast tijdens een hoofs banket en wordt eerder geassocieerd met het lage kroegleven en de ondeugd van *luxuria*: onmatigheid en zwelgerij. In de *Psychomachia* van Prudentius (eind 4e eeuw), een allegorisch leerdicht over de strijd tussen deugden en ondeugden om de menselijke ziel, treedt de overdadige *Luxuria* op als tegenstreefster van de deugdzame *Sobrietas* (soberheid en nuchterheid). In de bijbehorende illustratiecyclus zit vrouwe Luxuria aan de maaltijd (*Luxuria in cena sedet*) met een drinkbeker in de hand, in het gezelschap van drinkende mannen en een waard of schenker die wijn aandraagt. Als we een vrouw aan een drinkgelag zien, personifieert zij meestal deze ondeugd. Vaak zet zij daarbij de wijnbeker gulzig aan de mond, om haar onmatige zwelgerij en onlesbare dorst te benadrukken.[577]
Een Italiaans handschrift over de zeven ondeugden, *De septem vitiis*, uit de late 14e eeuw toont het daaruit voortkomende kwalijke gedrag op aanschouwelijke wijze. De bij Luxuria horende gulzigheid (*gula*) wordt verbeeld door een drinkersronde in een wijnschenkerij. Beneden in de kelder tapt de waard wijn uit een vat, die hij aanbiedt aan vier gasten boven in de gelagkamer. De drinkers zitten naast elkaar op een bank en doen zich te goed aan de wijn in oplopende mate van gulzigheid. Linkse nipt een heer beschaafd aan zijn beker om de wijn te proeven. De welgedane man in het midden heeft een dikbuikige glazen karaf aan de mond gezet en kijkt al uit naar de beker die de schenker hem presenteert, terwijl zijn buurman zich volgiet uit een glas en een fles tegelijkertijd. Waar deze zwelgerij toe leidt, laat een half achter hem verscholen figuur zien, die moet overgeven. Vergeleken met deze laatste zuipers gedragen de Buraanse drinkers zich nog ingetogen.[578]
Al zijn deze moraliserende afbeeldingen explicieter, ook de *Potatores exquisiti* presenteren zichzelf aan de beschouwer als gulzige en onmatige drinkers. In de Carmina Burana staat echter niet de morele les voorop, maar de humor en jolijt die bij de omringende drinkliederen past. Toch is mogelijk dat de drie Buraanse drinkers eveneens drie 'drinkstadia' vertegenwoordigen: van keurend proeven via gulzig zuipen naar dronkenschap. De rijk geklede heer links lijkt een eerste slokje te nemen uit zijn fraaie kelk, waarbij hij over zijn maag wrijft ten teken van de daardoor opgewekte drinklust: deze slok smaakt naar meer! De middelste drinker doet in zijn gulzige drinkhouding (in profiel) en zijn grote drinkkom aan de Luxuria uit Cîteaux denken en wrijft niet over zijn maagstreek maar over zijn reeds goedgevulde buik. De rechtste drinker tenslotte kan niet meer op zijn eigen benen staan, wankelt en zoekt al drinkende steun bij zijn 'voorganger'.

Een heilzame dronk
Het drinken van wijn kan echter ook heilzaam en gezond zijn, zo wisten de Griekse artsen uit de Oudheid al. Hun kennis kwam, deels via een Arabische omweg, ook in de middeleeuwse

---

[575]Zie boven: Dido. Voor de hoofse tafelmanieren, zie Bumke 1986, 240 ff.
[576]Vgl. CB-Laistner, ed. Düchting 1993[6]: 'Bankett-Szene mit Zechern'; Klemm/Wagner 2003, nr 10: 'Darstellung eines Trinkgelages'.
[577]Zie: Woodruff 1929; Katzenellenbogen 1968. Vgl. de variant op de eerste archivolt (voorzijde) boven het hoofdportaal van de San Marco in Venetië (c.1235), met verzoeking door (en afstraffing van) Luxuria, die met een wijnkan bij een kroegscène staat: drie jonge drinkers met een jonge vrouw als schenkster (en verleidster); Tigler 1995, afb. 134 f.
[578]Londen BL Add.27695, fol. 14r; CB Korth 1979, 130. Vgl. de uitbeeldingen van Ondeugden in de marge-illustratie van een laat-13e-eeuws Picardisch handschrift met de *L'Histoire du Graal*, waar 'gulzigheid' wordt verbeeld door een drinker; Parijs BnF fr.95, fol. 134r; Randall 1966, fig. 671.

gezondheidsleer terecht. Een neerslag hiervan zien we bijvoorbeeld in het prachtexemplaar van de *Tacuinum sanitatis in medicina*, dat eind 14e eeuw (c.1390-95) voor de Cerruti-familie in Verona werd vervaardigd.[579] De teksten van dit medisch handboek beschrijven kort de effecten van voedsel en drank op de gezondheid, waarbij de afbeeldingen de productie, verkoop en het gebruik ervan illustreren. Volgens dit werk zijn frisse witte wijnen aangenaam in de zomer en warme streken, terwijl zware rode wijnen versterkend werken in de winter en in koude streken: ze wekken de geest op en verwarmen de maag. De bijbehorende illustraties laten duidelijk een standsverschil zien tussen de consumenten van goedkope landwijn en verfijnde kwaliteitswijn. Zo wordt oude, geurige wijn (*vinum vetus odoriferum*) geproefd in een patriciërswoning met een wijnkelder, waar een schenker wijn tapt en twee heren staande het glas heffen. Daarna wordt robuuste rode landwijn (*vinum rubeum grossum*) geschonken in een kroeg waar vier mannen rondom een tafel staan te drinken, terwijl de waard de wijnkannen bijvult. Zelfs dronkenschap (*ebrietas*) heeft zo zijn nut. Het verwart de zinnen en maakt het hoofd zwaar, maar zuivert ook het lichaam en verzacht pijnen. Op de dronkenschap volgt het braken (*vomitus*), dat de maag zuivert van stoffen die de spijsvertering belemmeren. De 'dronkenschap' wordt geïllustreerd door drie mannen die voor een herberg rond een tafel zitten te dobbelen en te drinken.

Tijdgebonden gezondheidsregels vinden we midden 12e eeuw al in de Kalender van de 'Guta-Sintram Codex' uit de Elzas (Marbach 1154). Ze staan geschreven op de banderol in handen van de centrale autoriteit (een arts-wijsgeer), terwijl bijfiguren de activiteit en het medisch advies van de maand uitbeelden. Voor de koude wintermaand Januari luidt het advies om 'alle dagen van deze maand op nuchtere maag een half pond wijn te drinken'. De arts wijst op de maandfiguur, een bediende die een bokaal aandraagt, en een assistent houdt zijn tekst vast. In de warme zomermaand Juni wordt juist aangeraden een half pond koud water te drinken. Ter illustratie zet een dorstige drinker een beker water met beide handen aan de mond.[580] Bij de maand Juli staat een jongeman die met zijn handen over zijn maag en buik wrijft, een 'medisch gebaar' dat aan de twee Buraanse drinkers doet denken. De tekst adviseert het innemen van vochtafdrijvende drankjes. Blijkbaar heeft de patiënt last van waterzucht of een gezwollen buik.[581]

Op een andere medische voorstelling zien we dit wrijfgebaar bij een heilzame activeit, namelijk het baden in medicinale bronnen. Over de vermaarde Baden van Pozzuoli in Zuid-Italië schreef de Siciliaanse hofdichter Petrus de Ebulo een werk in 35 gedichten, *De Balneis Puteolanis* (1211-20), opgedragen aan Frederik II en overgeleverd in een geïllustreerde kopie uit de tijd van diens zoon Manfred (1258-66). De auteur beschrijft de verschillende heilbaden en hun werking tegen bepaalde kwalen. Zo werkt het bad *Calatura* genaamd kalmerend op de longen; het verdrijft de hoest, versterkt de maag en wekt de eetlust op. Op de bijbehorende bladvullende miniatuur is dit eetlust-opwekkende aspect van het baden weergegeven door een banketscène in een tentpaviljoen boven het badhuis (afb. 99). De mannelijke baders staan tot hun middel in het water. De meest linkse van de groep maakt hetzelfde gebaar dat de twee linkse 'drinklustigen' in de Carmina Burana maken. Hij wrijft over zijn maagstreek ten teken van de door het baden bij hem opgewekte eetlust: tijd om aan te schuiven bij het banket! Uiteraard wordt daarbij ook wijn geserveerd.[582]

---

[579] *Tacuinum sanitatis*: een 11e-eeuwse Arabische 'gezondheidstabel' (*Taqwim es-sihha* van Ibn Botlan) op basis van de Griekse humorenleer, aan het Apulische hof van koning Manfred (1258-66) in het Latijn vertaald en eind 14e eeuw in Noord-Italië bewerkt tot een beeldversie met korte bijschriften. Wenen ÖNB SN 2644: plaatwerk met 206 afb., pl. 170 f.: wijn drinken, pl. 195: dronkenschap. Unterkircher 1979-2.

[580] Voor de zomerdorst, zie ook het Annusblad uit Zwiefalten (c.1160-70): Juni als boer met ploeg op de schouder en drinkbeker in de hand. Vgl. Byzantijnse cyclus (11e eeuw): Augustus als drinkende figuur (met waaier), zo al in de Romeinse Filocalus-kalender (AD 354). Zie boven, Liefdespaar: Lente met bloemen.

[581] Codex Guta-Sintram: Straatsburg, Bibl. du Grand Séminaire Cod.37; Webster 1938, 86, nr 88, pl 54 (natekening), app. N: zodiacverzen en medische prozateksten; Januari (fol. 8r): *Meis diebus mediam libram vini ieiunus bibe, singulis diebus*; Juni (fol. 45r): *Mense iunio acquam frigidam ad mediam libram bibe*; Juli (fol. 53r): *potiones diurecticas* (urinedrijvende drankjes).

[582] Rome, Bibl. Angelica 1474, fol 7r (tekst fol. 6v); 21 bl. van 18,4 x 14,3 cm (onvolledig); Zuid-Italië (Napels), met schilderingen naar het origineel. *Staufer* 1977, nr 822, afb. 614.

Kalenderafbeeldingen met drinkers

De drinkliederen van de Carmina Burana zijn voor een groot deel in de koude tijd van het jaar gesitueerd, wanneer de kroeg behaaglijk warm is en de wijn goed op dronk. Het wijndrinken als tijdgebonden activiteit komt vooral tot uiting in de traditie van de kalenderafbeeldingen, met een passende bezigheid voor elk jaargetijde en iedere maand. In deze jaarcyclus is de lente het seizoen van groei en bloei, de zomer van de graan- en de herfst van de wijnoogst, terwijl de winter de tijd is van feesten waarin men geniet van de jaaropbrengst (vlees, brood en wijn). Bij de uitbeelding van de maanden zien we deze indeling terug en de 'wijncyclus' begint in maart/april met het snoeien van de wijnstok en het opbinden van de ranken. In september/oktober volgt de druivenpluk, het wijnpersen en het proeven van de most of jonge wijn. Tenslotte wordt bij het winterse banket van december of januari rijkelijk wijn geschonken en gedronken.
Een zeer beknopte samenvatting van de 'werken van de maanden' vinden we in het vierregelige gedicht '*De mensium notae*', toegeschreven aan Beda maar waarschijnlijk na de 8e eeuw ontstaan bij een beeldreeks met 'actieve' maandfiguren.[583] In dit populaire jaargedicht worden de (niet genoemde) maanden sprekend en handelend opgevoerd: Januari opent het jaar met een dronk, Maart snoeit de ranken en September schenkt de eerste nieuwe wijn.
Poto, ligna cremo, de vite superflua demo
Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum
Foenum declino, messes meto, vina propino
Semen humi jacto, mihi pasco suem, immolo porcos
Ik drink, ik brand hout, ik neem van de wijnrank het overtollige weg
Ik maak de planten mooi, mij bedient de bloem, mij het gras
Ik wend het hooi, ik oogst het graan, ik serveer de wijn
Ik strooi het zaad over het land, ik mest het zwijn, ik slacht de varkens

***Vina propino*: de Herfst als wijnseizoen**

Zoals de Lente zich siert met bloemen en de Zomer met goudgeel graan, zo tooit de Herfst zich met ranken vol rijpe druiven: klaar voor de wijnoogst.[584] In de Romeinse kalender voor het jaar 354, vervaardigd door de kalligraaf Filocalus, staat 5 september aangegeven als het begin van de *Vendemia* (wijnoogst), die blijkens de bijbehorende afbeeldingen en verzen doorgaat in oktober.[585] De laatantieke maandgedichten prijzen vooral Oktober als de maand van Bacchus en de wijnbereiding.[586] Zo beschrijft het voor een verwante beeldcyclus gecomponeerde *Tetrastichon authenticum* dat September de gezwollen druiven (en de appels) doet rijpen, waarna in Oktober Bromios (Bacchus) verschijnt 'om de kuipen te doen schuimen en de most (het gistende druivensap) te prijzen: Zie, de kan is warm van

[583]Koseleff 1934, 15: Beda II; Mâle 1972, 75 n.5.
[584]Zie boven: Lentegroei en Liefdespaar: bloemendrager; ook voor de hieronder aangehaalde literatuur en kalenderafbeeldingen.
[585]Vgl. de Franse term *vendange(s)*. Tot de attributen van September behoren (nog lege) wijnvaten, een druiventros en vijgen, tot die van October een mand vol druiven (met bladeren); vgl. echter het Tetrastichon dat hier een kan met jonge wijn noemt; Webster 1938, nr 7, pl. 3; Stern 1953, sept.: 263-6, pl. 10,2 (16,4 en 18,3), okt.: 245-9, pl. 11,1 (17,1 en 18,4). Kalenderverzen: disticha (2e-eeuw?), gekalligrafeerd door Filocalus: *Octobri laetus portat vindemitor uvas./ Omnis ager Bacchi munere voce sonat*; Verheugd draagt de wijngaardenier van Oktober de druiven. Het gehele land weerklinkt met de roep om de gave van Bacchus (de wijn); Stern 1953, app. I; Webster app. C.
[586]Zie ook de Romeinse 'landbouwkalender' in woord en beeld: *Menologia Rustica* (inscripties 1e eeuw AD), bij September o.a. appels plukken: *pomae leguntur*, bij Oktober o.a. wijnoogst en Bacchus: *Vindemiae/ sacrum/ libero*; Webster app. A. Het vloermozaïek uit St.Romain-en-Gal (3e eeuw), 7 werken per seizoen, herfst: appelpluk, druivenpluk en wijnpersen, ploegen/zaaien, tonnen pekken, olijvenoogst en olijfolie persen; Webster nr 12, pl. 6; Stern nr 2, pl. 38,3. Annusreliëf van de triomfboog uit Reims (3e eeuw), herfstzijde: Augustus: stro harken en appelpluk, September: ploegen en jacht, Oktober: druivenpluk en wijnpersen; Webster nr 4, pl. 2; Stern nr 3, pl. 38,4.

de nieuwe wijn.'[587] Een vergelijkbare cyclus is in deze periode in het Griekse gebied te vinden, bijvoorbeeld op het vloermozaïek uit het schip van de basilica van Thyrsos in Tegea (Arcadië), dat waarschijnlijk uit de late 5e eeuw stamt. Oktober heeft de gedaante van een jonge wijnschenker, het hoofd omkranst met wingerd, die de nieuwe wijn uit een kan in een drinkbeker giet.[588]
Het antiek-Mediterrane wijnthema blijft in de kalendercycli van middeleeuws Europa behouden. In streken met en zonder wijnbouw verheugt men zich immers op de komst van de nieuwe wijn. Op het kalenderblad uit Salzburg (c.818) wordt de wijnoogst van Oktober symbolisch samengevat: de maandfiguur pakt met zijn ene hand een wijnstok vol druiven vast en houdt met zijn andere de rijpe trossen boven het vulgat van een liggend wijnvat (afb. 65). In zijn door deze afbeelding geïnspireerde Salzburgse maandverzen noemt Baldo het plukken en persen van de druiven, maar roemt vooral de vreugde die het drinken van de jonge wijn schenkt:
Vinea cum reddit mustum seu vascula complet
Unde bibens saepe laetificatur homo
Wanneer de wijnstok most geeft ofwel de bekers vult,
Dan wordt de mens vaak blij van het drinken.[589]

In het 9e-eeuwse 'Martyrologium van Wandalbert van Prüm', overgeleverd in een kopie uit St.Gallen of de Reichenau (c.900), wordt de wijnoogst van Oktober eveneens symbolisch aangeduid. De maandfiguur houdt ranken met druiven in de ene en een weegschaal (zijn teken *Libra*) in de andere hand. Vervolgens laat de maand November het drinken van de eerste wijn zien. Een wijnbouwer of schenker, met een staf in de hand, zet met een breed gebaar een trechterbeker aan zijn mond om de jonge wijn te proeven. Zijn gezicht is daartoe in profiel weergegeven, zoals bij de Buraanse drinker links van het midden.[590]
Binnen het Annus-diagram in het Sacramentarium uit Fulda (c.980) vormt *October* het middelpunt van het Herfsttrio, geflankeerd door de druivenplukker van September en de houthakker van November. De centrale halffiguur houdt een wijnschaal voor zich en heft een beker: de wijn is op dronk.[591] Dat een vrolijke wijndrinker ook het hele Herfstseizoen kan vertegenwoordigen zien we op het contemporaine 'Ewaldi-kleed' van de St-Kunibert in Keulen (tweede helft 10e eeuw). In de Jaarring rond Annus worden de jaargetijden weergegeven als halffiguren in medaillons. Hier is het *Autumnus* die verheugd een trechterbeker naar de mond brengt, in frontaal aanzicht.[592]

---

[587]'*Tetrastichon authenticum*' (Rome 4e eeuw), in de 9e eeuw bijgeschreven in de Filocaluskalender (marge van maandafb.); September v.1-2: *Turgentes acinos, varias et praesecat uvas/ September, sub quo mitia poma iacent*; September droogt de gezwollen druiven en veelsoortige druiventrossen, daaronder liggen de rijpe appels. October v.3-4: *Iam Bromios spumare lacus et musta sonare/ Apparet: vino vas calet ecce novo.* AL 1982, nr 391; Webster app. B. Vgl. '*Laus omnium mensuum*' (Noord-Afrika 5e eeuw, tot Filocalusgroep): *Conterit October lascivis calcibus uvas/ et spumant pleno dulcia musta lacu*; Oktober vertrapt met lustige hakken de druiven en de zoete most schuimt over de volle kuip; AL 1982, nr 106; Webster app. I. Vgl. '*Dira patet Iani*': *Fundit et October vina Falerna lacis*; En Oktober giet de Falernische wijnen in de kuipen; AL 1982, nr 390; cf. Webster app. D.
[588]Tegea, kerkvloer 5 x 13 m: maanden in vierkante panelen, als frontale halffiguren met attributen in handen: sept. een schaal met appels, okt. schenkt wijn, nov. een schaal met vijgen; Stern 1953, 223 f., nr 14.
[589]CS I: October v.3-4 (2 disticha: naam naar Isidorus, werk naar afb.); vgl. CS II (distichon als beeldtitel): *Vitibus Octimber botros decerpit et uvas/ In nova sub nudo qui pede musta fluant*; 'Octimber' plukt druiven en trossen van de wijnranken. (De maand) waarin onder de blote voet de nieuwe mostwijnen stromen; Webster app. K en L. Vgl. de twee Herfstafbeeldingen in het Rhabanus-handschrift uit Montecassino (1023): de eerste (p. 253) laat een druivenplukker in actie zien, de tweede toont de producten van de oogst: een wijnboer draagt een druivenmand in de hand en een wijnkruik op de schouder (afb. 89). Vgl. het 'Scheppingskleed van Gerona' (c.1100), met Annus, jaargetijden en maanden: de Herfst als druivenplukker (met kapmes), van October rest een fragment: de wijnoogst met de inscriptie *vinea* (wijngaard, wijnstok).
[590]Rome Vat.Reg.lat.438; Webster 1938, nr 25, pl. 11.
[591]Göttingen NS SUB theol.231, fol. 250v; Van Run 1989, 155, afb. 3. Vgl. het kalenderblad uit Fulda (Berlijn SB theol.lat.fol.192 Fragm.), eind 10e eeuw: Augustus als boer met korenschoof en tak met vruchten (vijgen?), September: staat in de wijngaard en draagt met beide handen een schaal (afb. 53).
[592]*Rijn en Maas* 1972, nr A 10; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A 8.

Na de 10e eeuw keert de wijnproever van de Herfst maar zelden terug in de middeleeuwse maandencycli, die de voorkeur geven aan de 'werken' van de wijnoogst. Op de afbeeldingen van September/Oktober zien we alle stadia van de wijnbereiding terug. Na het plukken worden de manden leeggeschud in kuipen, waarin de druiven door stampen en met behulp van een stok tot sap worden geperst, dat weer wordt overgegoten in een vat. Hierin rijpt het gistende druivensap (de most) verder tot wijn.[593]
In de Italiaanse traditie is September de maand van de wijnoogst (druivenpluk en wijnpersen[594]), vaak voorafgegaan door het vervaardigen van de vaten en soms gevolgd door het vullen van het wijnvat of het tappen van de jonge wijn. Dit laatste zien we al in de Franse 'Kalender van St-Mesmin' (Loire) uit de vroeg 11e eeuw, die een Italiaanse cyclus kopieert. Het wijndrieluik bestaat hier uit de kuiper van Augustus, de druivenplukker van September en de wijntapper van Oktober: een wijnboer tapt de wijn uit het liggende vat in een houten duigenkan met schenktuit.[595] Eind 12e eeuw keert de wijntrias terug aan het portaal van de kathedraal van Parma (voor 1196), waar de archivolt is gedecoreerd met reliëfs van maanden. De Oktoberfiguur is hier minder rustiek van aard. Hij heeft de gedaante van een zittende heer, gekroond en gehuld in een mantel, die een beker opheft voor een eerste dronk.[596]

De wijnproever van November
In enkele kalenders uit het Duitse zuidwesten treffen we rond 1230 de wijndrinker van de Herfst in November aan, in combinatie met het tappen van de eerste wijn na de oogst en het persen (weergegeven in September of Oktober). Het betreft de twee luxe privé-Psalters uit het Zwabische gebied, waarin de Lente vertegenwoordigd wordt door respectievelijk de Meikoning en Meikoningin: het 'Harburg Psalter' en het zogenaamde 'St.Blasien Psalter'. Evenals in de Karolingische kalender van Wandalbert vindt het wijnproeven hier plaats in November, maar het tappen uit het wijnvat herinnert aan de Oktoberscène in de kalender van St-Mesmin. Ook in andere opzichten laten deze afbeeldingen raakvlakken met de antieke en Italiaanse maandencycli zien.[597]
In het 'Harburg Psalter', uit de diocese Augsburg (c.1220-30), vormt de wijnoogst van de maand September de meest uitgebreide voorstelling van de reeks.[598] Onder de wijnranken zijn drie mannen bezig de druiven te plukken en te persen. Links is de traditionele combinatie te zien van een plukker die de druiven verzamelt in een mand en een tweede figuur die, met blote voeten, de geoogste druiven stampt in een kuip. Rechts bedient een even schaars geklede jongeman een nauwkeurig weergegeven wijnpers (*Kelter*) en drinkt het verse sap. De maand Oktober is gewijd aan de medische handeling van het 'aderlaten', die een voorname heer (ter reiniging) op zichzelf toepast. Op de November-bladzijde zit een vergelijkbare in mantel gehulde heer, die zich echter met aangenamere zaken bezighoudt. Hij

---

[593]Voor de wijnoogst op Franse reliëfs uit de 12e eeuw, zie: Koseleff 1934, 49-54 (sept.), 55-8 (okt); Webster 1938, 77: 'vintage scene'. Voor de boekschilderkunst, vgl. het Normandische 'Fécamp Psalter' (c.1180), September: wijnoogst in twee scènes (plukken en persen); Den Haag KB 76 F 13, fol. 9v; Koseleff Gordon 1967, afb. 9. Vgl. het 'Glasgow Psalter' uit Noord-Engeland (c.1170), waar deze scènes verdeeld zijn over twee maanden (sept-okt); Glasgow UL Hunter U.3.2; Webster nr 94, pl. 60.
[594]Vgl. '*Martius hic falcem*' (8e eeuw, ps-Beda I): *September lectos terit hic cum fuste corymbos*; Hier perst September de geplukte trossen met behulp van een stok; Webster app. J
[595]Rome Vat.Reg.lat.1263; Webster nr 31, pl. 15.
[596]Webster nr 48, pl. 29; vgl. nr 44, pl. 27: Dom van Modena: sept. wijnpersen, okt. vat vullen. Typisch voor Noord-Italië: aug. kuiper, sept. wijnoogst (plukken en/of persen); bv. vloermozaïeken: Dom van Aosta, San Savino in Piacenza, San Michele in Pavia (Kier afb. 375, 369, 368); portaallreliëfs: San Zeno in Verona (Webster nr 53, pl. 34); Cremona, Baptisterium van Parma, Ferrara (vroeg-13e-eeuw). Vgl. Toscane: aug. fruitpluk (vijgen), sept. wijnpersen, okt. vat vullen; bv. Psalter uit Pisa (11e eeuw): Florence Laur.Acq e doni 181 (Webster nr 32, pl. 16); Novum Testamentum (mid 12e eeuw): Wenen cod.1137 (ibid. nr 54, pl. 35); Baptisterium van Pisa, portaalposten (ibid. nr 52, pl. 33); Dom van Lucca, gevelwand (1233), okt.: man schept wijn uit het vat, om te proeven (Steinen 1965, afb. 56).
[597]Vgl. het gedicht '*Officia XII mensium*' (5e eeuw?): *Maturas munit September ab hostibus uvas./ Elicit October pedibus dulcissima vina./ Baccha November ovans condit sub clave fideli*; September beschermt de rijpe druiven tegen de vijanden, Oktober tovert met zijn voeten de zoetste wijnen tevoorschijn, November bereidt juichend de wijnen onder een stevige grendel.' Webster app. H.
[598]Augsburg UB: vm Harburg, Oettingen-Wallerstein I.2.4º 19; Swarzenski 1936, 57 f., 136 f., nr 57, afb. 693-5; vgl. afb. 1054 (Franken): okt. wijnvat vullen.

drinkt de nieuwe wijn en eet daarbij verse vijgen, geplukt van de struik naast hem. De beker wordt hem aangereikt door een schenker die de wijn tapt uit een hoog vat met deksel. Met deze versterkende dronk kan hij na de aderlating weer op krachten komen. De drinkende heer van November doet denken aan de Oktoberfiguur van Parma, terwijl de combinatie van wijn en vijgen al in de Romeinse Filocalus-kalender voorkomt (bij September).[599] Het aderlaten maakt deel uit van de gezondheidsregels die met de kalendertraditie verbonden zijn.[600]
In de kalender van het 'St.Blasien Psalter' (c.1235-40) is September gewijd aan de fruitoogst (appels plukken), waarna Oktober en November een fraai tweeluik vormen over de wijnoogst (fol. 5^{v}-6^{r}).[601] Op het Oktoberblad staat een plukker bij de wijnstokken en snoept van de rijpe druiven, terwijl zijn collega na gedane arbeid de werkkiel al uittrekt.[602] In November volgt het ware genieten van de oogst: de wijnbouwer proeft de jonge wijn, die in de wijnkelder wordt getapt (afb. 100). Het hoofdmotief van de tapper bij de wijnton lijkt sterk op de Oktoberscène van St-Mesmin, inclusief de vorm van het houten vaatwerk. De gespierde drinker zit breeduit, in frontaal aanzicht, en houdt zijn beker met beide handen vast. Zijn zitpose herhaalt die van de fruiteter van September, maar nu in een interieursetting: zonder werkkleed en op een comfortabel kussen. Hij drinkt met volle teugen en mogelijk duidt zijn schaarse kledij op verhitting door de wijn en al voortgeschreden dronkenschap. Deze blozende wijndrinker lijkt in zijn gretigheid een boerse variant van de Buraanse *potatores*, terwijl de scène in de wijnkelder de entourage laat zien die in de drink- en speelscènes van de Carmina Burana ontbreekt.

Poto: het winterse feestseizoen

Het jaargetijde van de Winter wordt meestal voorgesteld als een grijsaard die zich warmt bij het vuur, terwijl de winterfeesten rond de zonnewende het hoofdthema vormen bij de uitbeelding van de maand December of Januari: smulpartijen overgoten met wijn. Vooral in de 12^{e}-eeuwse Franse plastiek zit de bebaarde heer van December aan een rijk gedekte tafel met een wijnbeker in de hand, soms nog begeleid door een serverende bediende.[603]
Het feestmaal kan zich ook verplaatsen naar Januari, waarbij *Janus bifrons* vaak de rol van maandfiguur op zich neemt. Een groot voordeel is dat de feestende Janus, met zijn twee gezichten (soms oud en jong), kan eten en drinken tegelijk. Dit zien we bijvoorbeeld in het Normandische 'Fécamp Psalter' (c.1180), waar Janus het jaar opent met een feestelijk banket. Hij drinkt uit een kelk en neemt een hapje, terwijl twee bedienden aan de juiste zijde een kan met wijn en een schotel met gevogelte aandragen.[604]

---

[599]Vijgen eten: Filocalus-kalender (sept), Tegea-mozaïek (nov); vijgen plukken in augustus: Fulda-blad (Berlijn), cycli uit Toscane (Pisa); vgl. de reliëfs van Ferrara: een boom met rijpe vijgen bij de kuiper van augustus (Webster nr 40, pl. 26). Volgens het medische handboek van de Cerruti zijn vijgen vooral heilzaam voor personen met een koude natuur, voor verzwakte ouderen, in de herfsttijd en in noordelijke streken; Unterkircher 1979-2, pl. 6: *Fichus*.
[600]Zie bv. de aderlaat-aanwijzingen in de 'Guta-Sintram Kalender' (Elzas 1154): *sanguinem (non) minue*, niet bij extreme winterkou en zomerhitte, wel in april en mei (okt-dec ontbreken; Webster app. N) en de aderlaatfiguren op de kalenderbladen van het 'Fécamp Psalter' (Normandië c.1180); Koseleff-Gordon 1967.
[601]Bober 1963, 31-4, 62 f., pl. II, XII, XXa; cf. Kroos 1979, 364-8.
[602]Vgl. de 'boerenkalender' van de *Sachsenspiegel*-handschriften in Heidelberg (begin 14^{e} eeuw) en Oldenburg (1336): het einde van het voorjaarswerk in de fruitteelt en wijnbouw valt op 25 Mei (St-Urbanus), aangegeven door een boom- en wijngaard met een uitgetrokken werkkiel of -kap; zie boven: Liefdespaar: meifeest.
[603]December-banket: bv. St-Ursin in Bourges, Souvigny en Avallon, met een bediende: St-Denis en Chartres-West. Zie: Koseleff 1934, 63-5; Webster 1938, 78. Vgl. een Engelse kalender met maandfiguren in het KL-monogram, ws uit St-Albans (c.1140): heer aan tafel met kom en drinkhoorn in handen; Alexander 1978, pl. 17.
[604]Koseleff-Gordon 1967, fig. 1: fol. 1^{v}; zie boven: wijnoogst. Vgl. de Franse plastiek uit de 13^{e} eeuw: bv. Semur, Rampillon en Lyon, met bedienden: Parijs en Amiens; zie Koseleff 1934, 9-18. Vgl. een Engels kalenderblad met maandmedaillons, ws uit Worcester (c.1120-40): Janus verheft brood naar zijn 'baardgezicht' en een drinkhoorn naar zijn 'jeugdgezicht'; eronder zit de grijsaard van Februari drinkend bij het vuur; Cambridge St-John's College B 20, fol. 2^{v}; *Romanesque* 1984, nr 23; Webster nr 92, pl. 58. Vgl. ibid. nr 93 en 95, pl. 59 en 61: twee Noord-Engelse Psalters (York/Lincoln c.1190-1200) met gelijke cyclus; Cambridge St-John's College K 30 en Leiden UB lat.76 A.

Daarnaast wordt de maandfiguur van December of Januari ook als een drinkende heer weergegeven, zoals in Parma de wijnproever van Oktober. Zo omvat het December-medaillon op de archivolt van Vézelay (1120-32) een frontaal zittende heer met een wintermuts op het hoofd en een drinkbeker in de hand.[605] Op het sokkelreliëf van Senlis zit de heer van Januari in profiel aan tafel: hij pakt de wijnkan en zijn kom om zichzelf wijn in te schenken.[606] Indachtig het *Poto* van het jaarbegin wordt ook Janus zelf wel als drinker opgevoerd, bijvoorbeeld in het grote roosvenster aan de kathedraal van Lausanne (c.1232-5). Op de maandschijf van *Ianuarius* zit Janus pontificaal op een troon om een dronk uit te brengen, met een wijnkruik en een schenkkan binnen handbereik.[607]
De grote Italiaanse reliëfcycli van begin 13e eeuw concentreren alle wintergenoegens in Januari: feesten, drinken en warmen bij het vuur. Op het portaalfries van Cremona vormt Januari met zijn zodiacteken een huiselijke scène: een drinkende heer zit bij de kookpot, waarboven worsten hangen, met tegenover hem Aquarius als bediende. In Ferrara is het Janus zelf (met een lange en korte baard) die bij het vuur zit te drinken. Hij houdt een wijnkruik vast en heft met zijn (afgebroken) rechterhand de beker naar zijn jonge gezicht.[608]
Ook de oude Winter mag graag een wijntje drinken. De toevoeging van het drinkgenot aan de traditionele winterfiguur laat zich fraai demonstreren door een vergelijking van de *Hiemps* op het Annusblad uit Zwiefalten (1160-70) en het Fortunablad uit Scheyern (tegen 1240), waar deze grijsaard met baard en muts nog steeds zijn voeten warmt bij het vuur, maar nu met een beker wijn in de hand (afb. 95/23). De Zomer draagt hier bloemen, maar de overige drie seizoenen laten de wijncyclus zien: in de Lente snoeit de gaardenier de wijnstok, in de Herfst timmert de kuiper het wijnvat, zodat de baardige Winter zich bij het warmen kan laven aan de wijn.[609]

Codex Manesse: de vreugden van Herfst en Winter
De traditie van de seizoenen komt tevens tot uiting in de tijdgebonden lyriek. De liefdesgezangen van de Lente en Zomer hebben een pendant in de drinkliederen van de Herfst en Winter, niet alleen in de Carmina Burana maar ook in de Duitse *Minnesang*. In de illustraties van de Codex Manesse (Zürich, begin 14e eeuw) vinden we dan ook enige reflecties van de beeldtraditie van de jaargetijden en maanden, vooral in het laatste deel van deze naar stand geordende auteursverzameling. Bij de dichters van lage komaf is relatief veel ruimte voor anekdotische scènes, ter illustratie van hun leven of de inhoud van hun liedteksten. De 'portretten' van Steinmar en de Marner, die associaties oproepen met respectievelijk de Herfst en Winter, zijn beide geschilderd door de hoofdmeester (c.1300-10).[610]
'Der Marner' (werkzaam 1220-70) is geportretteerd als prototype van de *fahrende* dichter-zanger, met mantel en reishoed, die rust houdt op een van zijn halteplaatsen. Als man op leeftijd zit hij behaaglijk bij het vuur te drinken, terwijl een jonge bediende een schenkkan aandraagt (en opwarmt). We herkennen hierin onmiddellijk het model uit de kalendertraditie: de baardige 'winterdrinker' die zich warmt aan het vuur en de wijn.
Eerder in handschrift vinden we een vrijere uitbeelding van de Herfst als wijnseizoen, die zich niet beperkt tot de dichter zelf maar hem laat omringen door drinkgezellen. De schilder heeft een vrolijk drinkgezelschap afgebeeld ter illustratie van het 'Herfstlied' van Steinmar. In dit lied bezingt de laat-13e-eeuwse dichter de vreugden van de Herfsttijd: het zwelgen in overvloedig eten en drinken. Dit

[605]Vogade 1974, afb. 16: nr 30; Webster nr 81, pl. 50. Vgl. December op de pijler van Souvigny: als frontale figuur met beker, maar dan achter een tafel en bij het vuur; ibid. nr 78, pl. 49.
[606]Senlis: Webster nr 76, pl. 48. Vgl. ibid. nr 91, pl. 57 en nr 73, pl. 47: Januari op Engelse doopvonten, van steen in Burnham Deepdale (Norfolk c.1100): drinkend uit hoorn (in profiel), en van lood in de Normandische kerk van St.Evroult-de-Montfort (import c.1200): heer aan banket (frontaal) met beker in de hand; zo ook in het 'Glasgow Psalter' (UL, Hunter U.3.2), York/Lincoln c.1170; ibid. nr 94, pl. 60.
[607]Beer 1956, 43, pl. 17; cf. Beer 1952.
[608]Ferrara: Janus zit bij het vuur van Februari (met kookpot en worsten), waarvoor de maandfiguur hout hakt. Webster nr 39, pl. 25 en nr 40, pl. 26.
[609]Titelafbeelding bij de Joodse Oorlog van Flavius Josephus; zie boven: Fortuna, Liefdespaar: Lente/Zomer met bloemen. Vgl. de 'jaargetijdensokkel' uit Keulen (mid 12e eeuw), nu gehalveerd maar als geheel bekend uit 16e-eeuwse tekeningen; Herfst: wijn persen en het vat vullen, Winter: een heer zit drinkend en etend bij het vuur (aangewakkerd door een dienaar met blaasbalg). Zie: Kroos 1970.
[610]Heidelberg UB, Cpg 848; Walther 1988, *Codex Manesse*, pl. 116 (van de 137), fol. 349r: 'Der Marner'; pl. 102, fol. 308v: 'Steinmar'; beiden met fantasiewapen en -helmsier.

Duitstalige liedgenre was in de eerste helft van de 13e eeuw begonnen met lofzangen op het wijndrinken zoals de *Weinschlund* van de Stricker en de anonieme *Weinschwelg*. Het is nog niet duidelijk op welke wijze deze zuipliederen aansluiten op de traditie van de Latijnse drinkliederen, zoals die in de Carmina Burana. Tegen het einde van de 13e eeuw werd het genre van de 'herfstliederen' beoefend door de dichters Steinmar en Hadloub.
Steinmar verbindt zijn overgave aan de genietingen van de Herfst met een afwijzing van de hoofse minnedienst, omdat zijn liefde toch zonder beloning blijft. Zo vormt dit genre van het bras- en drinklied van de Herfst een thematische tegenhanger van het mei- en liefdeslied van de Lente. Na een aanroeping van de Herfst volgt de grote braspartij: 'Waard, je moet ons vissen voorzetten, meer dan tien soorten, verder moeten er ganzen, hoenders, vogels, zwijnen, worsten en ook pauwen komen, daarbij wijn uit Italië. Geef ons veel van alles en laat ons de schotels vullen. Bekers en schotels leeg ik tot op de bodem.'[611] Op de Steinmar-miniatuur zitten vier bekranste jongelieden naast elkaar op een bank onder twee herfstbomen. De dichter zelf heeft de rol van waard op zich genomen en draagt een schotel met gevogelte aan en een kan met Italiaanse wijn voor het drinkgelag. De uitgelaten feestvierders laten de beker rondgaan en zingen de waard-dichter zijn eigen drinklied toe. Dit liederlijke drinkgezelschap ademt eenzelfde sfeer van totale overgave aan het onbeperkte drinkgenot als hun in het Latijn zingende voorgangers uit de Carmina Burana.

De wijndrinkers in de Carmina Burana
Drinken is een gepaste activiteit voor het koude jaargetijde, de Herfst en Winter, zo leert ons de beeldtraditie der seizoenen en maanden. Zoals de voorafgaande miniatuur van het Liefdespaar het slot markeert van de sectie over de bloeitijd van de Lente als seizoen van de liefde, zo luidt de Drinkersminiatuur een volgend 'tijdperk' in: de Herfst als wijnseizoen en de Winter als tijd van feesten en liederlijk vermaak. Als illustratie bij de gezelschapsliederen over het kroegleven toont de miniatuur niet één drinker, maar een viertal drinkebroers. Tot de in de Carmina Burana bezongen genietingen van het seizoen behoort immers het gezamenlijke wijndrinken in de *taberna*, door een select gezelschap van 'uitverkoren drinkers' die het drinken tot hun roeping verklaren.
Als geheel blijft de miniatuur van de *Potatores exquisiti* zonder iconografische parallel. Het lijkt mij het meest waarschijnlijk dat de illuminator van de Carmina Burana deze drinkerscompositie zelf als directe tekstillustratie bij de drinkliederen heeft samengesteld uit hem beschikbaar beeldrepertoire met drinkende figuren (banketscènes, kalenderafbeeldingen) en daaraan een parodistisch element heeft toegevoegd door verwijzingen naar de liturgie, waardoor de drinkers tot deelnemers aan een Drinker-smis zijn geworden. De spotlust met 'clericale' drankzucht door middel van een misparodie vormt het 'speelse' element dat - samen met de wijn - deze miniatuur verbindt met de drie spelafbeeldingen. Speels vermaak en spel passen bij uitstek bij het winterse feestseizoen, met zijn tijdelijk geoorloofde 'losbandigheid' en genoeg vrije uren voor aangenaam vertier.
Baldo van Salzburg voegt aan zijn 9e-eeuwse jaargedicht een passend slotvers toe, dat als volgt luidt:
Haec loca sufficiant subito pro tempore, fratri
Nam praesens otium mox meliora dabit
Met deze termijnen is de tijd plots gevuld, broeders!
Want de huidige rust zal spoedig betere dingen geven.[612]

Hierin wijst Baldo zijn medebroeders op het aanstaande *otium*, nu met December de 'werken' voltooid zijn en het jaar vol is. De jaarcyclus verwijst echter tevens naar de 'tijd van leven', waarna een betere en eeuwige rust zal volgen. Aan de 13e-eeuwse 'drinkbroeders' op de Burana-miniatuur zijn deze

[611]Steinmar 1,1-10: 'Omdat zij mij niet belonen wil voor wie ik vaak gezongen heb, ziet, zo wil ik hem roemen die mijn zorgen wegneemt, de Herfst die het gewaad van mei van de takken laat vallen ... (dat liefdesjuk) wil ik nu achter mij laten en mij aan het zwelgen overgeven'; *Sît si mir niht lônen wil der ich hân gesungen vil, seht sô wil ich prîsen den der mir tuot sorgen rât, herbest der des meien wât vellet von den rîsen <...> die wil ich lân und wil inz luoder treten.* 1,21-28: *Herbest nu hoer an mîn leben. Wirt, du solt uns vische geben, mê dan zehen hande, Gense, hüener vogel, swîn, dermel pfâwen sunt dâ sîn, wîn von welschem lande. Des gib uns vil und heiz uns schüzzel schochen: köpfe und schüzzel wirt von mir unz an den grunt erlochen.* Naar Bumke1986, 272 f.
[612]CS II: dist. 13; Webster app. L.

woorden niet besteed: zij vieren liever de huidige 'vrije tijd' om de aardse gelukzaligheid van de wijnroes te ondergaan.

Wijn bij het spel

De spelersliederen zijn grotendeels kroegliederen waarin dobbelen en drinken in één adem worden genoemd. Spel en wijn vormen samen de hoofdingrediënten van het gezelschapsleven in de kroeg. Volgens de liedteksten wisselen inspannende spelrondes en verkwikkende drinkrondes elkaar daarbij af: de tafels worden vrijgemaakt voor het spel en na afloop laven de spelers zich aan de wijn, betaald door de verliezer. Uit de beeldtraditie blijkt dat ook bij het meer verheven bordspel de versterkende dronk een vast onderdeel van het spelritueel vormt. De combinatie van spelen en drinken behoort dus niet enkel tot het kroegleven, maar maakt eveneens deel uit van het genoeglijke tijdverdrijf van de hogere kringen, waar de gastheer tijdens een lange partij schaak zijn tegenstander wijn aanbiedt.

Kroeg en hof: waard en schenker

Het drinken dat het spel begeleidt wordt op de spelersafbeeldingen niet aangeduid door drinkende figuren, alle spelershandelingen zijn gericht op het spel, maar door een bijfiguur die wijn komt aandragen. Bij de dobbelscène in de kroeg heeft de wijnbeker een simpele kuipvorm, bij de hoofse bordspelscènes een sierlijke kelkvorm. In alle drie de spelsituaties draagt de schenker de beker hoog voor zich verheven op de vingertoppen van zijn rechterhand om hem aan de spelers te presenteren. Hij komt vanaf de zijkant op de rond het speelbord zittende spelers toelopen en in het geval van de triktrakspelers heeft hij in zijn linkerhand een rechte staf met de lengte van een wandelstok. Bij de dobbelaars staat ook een figuur met een dergelijke stok, maar zonder beker in zijn opgeheven rechterhand. Deze stok of staf (*baculum*/*baculus*) functioneert in beide gevallen als een onderscheidingsteken van de baas of opzichter.[613] De waard van de herberg (*tabernarius, wirt*) houdt hier als kroegbaas ook toezicht op het kansspel van zijn klanten, terwijl een schenker de wijn rondbrengt. De wijnschenkers bij het bordspel zijn in dienst van de gastheer. Als bedienden staan zij vermoedelijk achter hun heer opgesteld en presenteren de wijn eerst aan de gast. Bij de triktrakscène onderscheidt de dienaar zich door zijn staf als opperschenker of hofmeester, die hier misschien zelf bedient ter ere van een hoge bezoeker.[614] De gast van de schaakscène, een jongeman met een wit mutsje (*bonît*), valt deze eer blijkbaar niet ten deel.

De hofschenker

Aan het hof vervult de schenker (*pincerna*) vooral zijn taak bij copieuze en met wijn overgoten feestmalen. In die hoedanigheid zagen we hem al een bijrol spelen in de traditie van de kalenderafbeeldingen, door de feestende heer van de winter te bedienen. Een enkele maal neemt hij zelfs de hoofdrol op zich als maandfiguur van Januari: voorzien van een staf draagt hij dan de wijn voor deze feestmaand aan. In de Kalender van de 'Guta-Sintram Codex' (Elzas 1154) presenteert hij zo de heilzame wijn in een fraaie bokaal aan de tronende medicus van Januari. In een wat vroeger Engels Psalter is het Janus zelf die, door een poort met een dubbelboog, de wijn het oude jaar uit en het nieuwe jaar indraagt.[615]

Het hoofse banket

Bedienden die drank en spijzen aandragen behoren tot de standaard-iconografie van het hoofse banket. Bij feestelijke maaltijden gaan de keukenmeester (*truhsaeze*) en opperschenker (*schenk*) zelf voor bij

613Hekscher 1970, 5-8, 13 n.8.

614Vgl. de 'Biecht' van de Archipoeta CB 191, 13,4: de dichter bekent dat de wijn uit de herberg hem beter smaakt dan de wijn die 'de schenker van de bisschop' (*pincerna presulis*, i.e. van zijn broodheer Rainald von Dassel) met water aanlengt.

615Webster 1938, nr 88, pl. 54; zie boven: heilzame dronk. Ibid. nr 96, pl. 62: Psalter uit West-Engeland (Shaftesbury/Wilton) c.1130-40; cf. R*omanesque* 1984, nr 25.

de bediening, met een staf als teken van hun hoge ambt. Een vroege illustratie van deze 'tafeldienst' bij een middeleeuws hoffeest is te vinden in een anonieme keizerkroniek, vervaardigd voor de laatste Salische keizer Hendrik V (1106-25), die op 7 januari 1114 te Mainz in het huwelijk trad met Mathilde van Engeland. De kroniek besluit met een verslag van deze vorstelijke bruiloft. Op de bijbehorende afbeelding zit het bruidspaar aan de feestdis tussen twee geestelijken (kanunniken), terwijl de keukenmeester als 'spijsdrager' (*dapifer*) optreedt samen met een page of jonge bediende.[616]
Ook bijbelse bruiloften worden eigentijds weergegeven, zoals we zien in de Bambergse cyclus over het leven van koning David (c.1180), waarin zijn huwelijk met Sauls dochter Michol breed wordt uitgemeten (afb. 101).[617] Het bruiloftsmaal wordt begeleid door vedelspel en van rechts treden de hofschenker en spijsmeester aan met een bokaal en een schotel op de rechterhand en hun dienststaf in de linker. De jeugdige wijnschenker valt niet alleen op door de rijkversierde bokaal-met-deksel die hij presenteert, maar ook door zijn modieuze kledij met franjes aan de zoom. Een dergelijke modieuze hoveling in franjekleed vinden we in deze periode ook op enkele muurschilderingen uit het Alpengebied, eveneens in de functie van wijnschenker (met staf) bij een bijbels banket. In een vergelijkbare houding en positie serveert hij een grote wijnbeker bij het 'feestmaal van Herodes', in de kloosterkerk van Müstair in de Zwitserse Alpen (1165-80) en wat later treffen we hem voor de tafel aan bij de 'bruiloft van Kana', in de burchtkapel van Hocheppan in het nabije Zuid-Tirol (c.1205-10).[618]
In het Beierse beeldhandschrift van Veldekes *Eneide*, dat ongeveer gelijktijdig is met de Carmina Burana, vindt aan Dido's hof tweemaal een feestelijk banket plaats ter ere van Eneas: het ontvangstmaal (fol. 9^{v}) en hun bruiloftsmaal (fol. 13^{r}). Geheel volgens het hoofse protocol presenteert de *truhsaeze* zelf de bokaal aan de eregast Eneas die deze op zijn beurt weer doorverwijst naar de gastvrouw Dido (afb. 102).[619] De hofmeester staat links van de tafel en verheft op de rechterhand een vergulde dekselbokaal, terwijl hij de linkerhand, waarin hij zijn ambtsstaf houdt, gedienstig voor zich kruist. Het ritueel wordt herhaald bij het bruiloftsmaal, maar nu wordt de hoffunctionaris begeleid door een schenker in dezelfde houding maar zonder staf. Ook hier worden de bokalen hoog op de vingertoppen gedragen, maar we zien de overgang van de 'aanloophouding', waarbij de staf als steun wordt gebruikt naar de bedienende 'serveerhouding', waarbij de hofdienaar zijn arm naar zich toebuigt en daarbij zijn staf optilt. Voor de tafel dienen twee jonge pages knielend de spijzen op. Ook bij de banketten aan het hof van koning Mark wordt knielend geserveerd, zo laten de illustraties van het *Tristan*-handschrift zien (Zwaben/Bodenmeer c.1240-50). Ter opening van een feestelijke maaltijd treedt hier zelfs een hele stoet van spijsdragers met schotels en wijnschenkers met bokalen aan.[620]
Als onmisbare bijfiguur op voorstellingen van feestmalen behoort de serverende bediende tot het standaardrepertoire van elke illuminator. Dat is wellicht de reden dat een dergelijke figuur als 'modeltekening' is opgenomen op het blad met penneschetsen uit Göttweig (eind 12^{e} eeuw), naast een grote rankwerkinitiaal, dierfiguren en plantmotieven (afb. 103).[621] De staande jongeman verheft een bolvormige dubbelbokaal van het type dat bij vorstelijke banketten wordt aangedragen, met een knop

---

[616]Unicum, ws opdracht-exemplaar: Würzburg (?) 1112/14; Cambridge, Corpus Christi College 373; 96 bl. van 21,6 x 14,5 cm; fol. 95^{v}, rood-bruine pentekening; Braunschweig 1995, nr D 96. Vgl. de Codex Aureus van Echternach (c.1030), Nürnberg GNM, fol. 77^{v}: een spijsdrager met staf bedient bij het 'gastmaal van de rijke man' (Luc.14,16-24); Kahsnitz e.a. 1982, pl. 28.

[617]Bamberg SB Bibl.59, fol. 2^{v}; 221 bl. van 35 x 23,5 cm; Psalmencommentaar van Petrus Lombardus, vooraf: beeldkatern van 4 bladen met David-cyclus in gekleurde pentekening. *Staufer* 1977, nr 735, afb. 526 (R. Kroos); Braunschweig 1995, nr D 69 (G. Suckale-Redlefsen).

[618]Müstair: benedictinessenklooster; Demus 1968, 131, afb. 11; Rasmo 1973, afb. 49: zuidwand van kapel; zie boven: Landschap: hert.

[619]Boeckler 1939, 22, pl. 10 en 15; vgl. pl. 9 en 33: boden presenteren namens Eneas een dekselbokaal, en andere geschenken, aan koningin Dido (fol. 9^{r}) en later aan koning Latinus (fol. 27^{r}). Zie ook de bediening bij het antieke 'aanliggende' banket van Dido in de *Vergilius Romanus* (Rome c.500); Vat.lat.3867, fol. 100^{v}: rechts draagt een bediende waterkan en waskom aan, links verheft een jonge schenker (met wijnkan) een drinkbeker hoog op de rechterhand; Rosenthal 1972, 54 ff., pl. IX; Weitzmann 1977, pl. 13. Zie boven: Dido.

[620]München BSB Cgm 51, fol. 30^{r}: feestmaal met Rual, vgl. fol. 7^{r}: Meifeest. Bumke 1986, 255, afb. 22; Klemm 1998, nr 202, afb. 562; *Deutsche Literatur* 2003, nr 13 (E. Klemm, U. Montag); Walworth 2000, pl. 16. Voor het Meifeest, zie boven: Lente.

[621]Wenen ÖNB Cod.67, fol. I^{v} (versozijde van schutblad); Hermann 1926, nr 120, fig. 124; cf. *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 91. Zie boven: Lente: ranken en dieren.

op de deksel en onder de schaal een hier wel erg kleine voet. Dergelijk zilveren vaatwerk, vaak nog verguld, maakte deel uit van het kostbare tafelgerei dat ieder hof van aanzien bezat.[622] De dienaar presenteert de bokaal in de typische 'serveerhouding' van zijn collega's uit de *Eneide*, met ingetrokken linkerarm, maar lijkt daarbij nu met een elegant gebaar de lange uiteinden van zijn gordelriem vast te houden. Dit speelse element doet denken aan de Buraanse schenker bij het schaakspel, die bij het serveren van de wijn met de linkerhand steunt op de zetel van zijn heer. Bij de schenker in de kroeg verdwijnt diens vrije linkerarm achter de schouder van de linkse dobbelaar.
In houding en uiterlijk lijken al deze hofbedienden de directe voorlopers van de hoofse wijndragers op de Buraanse bordspelscènes, die eveneens de wijn in een kostbare (zilveren) kelk serveren. De schenker bij het kroegspel neemt eenzelfde houding aan, maar draagt een grote kuipvormige beker op de vingertoppen. De man die naast hem staat kenmerkt zich door zijn staf als de baas van de herberg. Ook bij hoofse banketten staat de hofmeester soms enkel met zijn staf als attribuut naast de feestdis opgesteld, om toezicht te houden op het goede verloop van de tafelschikking en bediening. In deze hoedanigheid van 'ceremoniemeester' staat hij - als een wachter zijn lange staf met beide handen vasthoudend - bij het 'feestmaal van Ahasverus en Ester' in de *Hortus Deliciarum* van Herrad van Landsberg (c.1175-85), waar als drinkgerei zowel een rijkversierde dekselbokaal als een houten duigenbeker op tafel staan.[623] Ook de Buraanse herbergier laat het schenken aan zijn personeel over; zijn draaggebaar is simpel door weglating van de beker tot een (bevelend) spreekgebaar gemaakt en zijn staf onderstreept zijn gezag. Hij staat midden in zijn etablissement tussen de beide tafels opgesteld om als kroegbaas toezicht te houden op de bediening en op de gang van zaken bij het gokspel.

Wijn in de kroeg en bij het spel

De kroegbaas op het 'wijnvenster' van Chartres

Het boven genoemde 'Lubinus-venster' met de misafbeelding werd begin 13e eeuw aan de kathedraal van Chartres geschonken door het gilde van de herbergiers en wijnhandelaren. Deze beroepsgroep eigende zich de vroege bisschop en kerkpatroon van Chartres toe, op grond van het gegeven dat hij als monnik een tijdje keldermeester van zijn klooster was geweest. De heiligen*vita* van Lubinus omgeeft het centrale 'verhaal van de miswijn', uitgebeeld in drie grote medaillons: het transport, het tappen en het consacreren van de wijn. De reeks eindigt onderaan in een halfmedaillon met een herbergscène, die als beeldsignatuur van de donateurs fungeert en de prominente rol van de wijnhandel in deze pelgrimsstad onderstreept (afb. 104). Voor een herberg rust een vermoeide pelgrim, met mantel en hoed, uit van zijn tocht. Hij zit op een kussen op de grond en drinkt uit de beker die de waard hem aanbiedt. Deze is herkenbaar als de baas van de *taberna* door de staf die hij in de linkerhand houdt. De herberg zelf heeft als herkenningsteken een hoepel (van een wijnvat) aan een stok, en voor de geopende deur staat een 'wijnomroeper' (*crieur*) luidkeels klanten te werven. Deze wijnreclame wordt in de buitenrand voortgezet met kleinere vignetten. Direct onder de herbergscène zien we in een kleiner halfmedaillon een schenker die in een tuin 'huiswijn' serveert aan een dame op een rijke zetel. Zo zijn onder elkaar drie afzetmarkten voor de plaatselijke wijnhandel te zien: de kerk, de kroeg en rijke stedelingen. Op de beide onderhoeken wordt de wijn nogmaals aangeprezen door een omroeper

---

[622] Zie bv. de *Codex Falkensteinensis* (eind 12e eeuw), bij de inventaris van kasteel Neuenburg (p. 67): een lijst van waardevol zilveren vaatwerk (*vasa argentea*): 6 drinkbekers met deksels (*ciphi cum copertoriis*) en 5 schalen (*cratere*) zonder deksel, 3 kelken (*peccaria*) met en 4 zonder deksel. Naar Bumke 1986, 260-2: 261; noemt als Duitse termen *napf* voor een beker zonder deksel, en *kopf* voor een bokaalvormige dubbelbeker met een bolle deksel.

[623] Vm. Straatsburg, Bibl.mun. (1870 verbrand), fol. 60v; Green 1979; Fingernagel 1992, afb. 21. Zie: Bumke 1986, 249, afb. 19, met literaire citaten: 'Voor de tafel stond de keukenmeester (*Truchseß*)... In zijn hand had hij een staf, waarmee hij de mensen gebood plaats te nemen'; *der truhsaeze vor dem tische stuont [...] in sîner hende was ein stap der die liute sitzen hiez* (*Herzog Ernst* B 3160-63); 'Toen ging daar met zijn staf de keukenmeester van de keizer en zorgde ervoor dat men eten kon'; *dô gienc aldâ mit sîme stabe des keisers truhsaeze und schihte daz man aeze* (Konrad von Würzburg, *Heinrich von Kempten* 74-76).

vergezeld van een man met een proefbeker (*hanap*), gevolgd door een hele reeks van dergelijke wijnschenkers langs de zijkanten.[624]

De waard op het 'dobbelmozaïek' van Piacenza

Het beeldvignet van de herbergiers op het 'wijnvenster' van Chartres toonde al aan dat niet alleen hofschenkers maar ook kroegbazen een staf dragen als teken van hun gezag. Dit beeld wordt nog eens bevestigd door het fragmentarisch behouden vloermozaïek van Piacenza (laat 12e eeuw), waar een zwaar beschadigd paneel tegenover een schaakscène hoogstwaarschijnlijk een dobbelscène bevatte (afb. 107/108).[625] Op het resterende rechterdeel staat een mannelijke figuur met een staf die sterke gelijkenis vertoont met de Buraanse kroegbaas, maar tevens een hoge beker in de opgeheven hand houdt. Hij moet de waard zijn die de drank aandraagt, terwijl de vermoedelijke dobbelaars op de grond zitten zoals de pelgrim in Chartres. De staande figuur met staf en beker combineert de functies van waard en schenker, die in de Burana-miniatuur over twee vrijwel identieke figuren zijn verdeeld. De nauwe parallel met de wijndrager van Piacenza kan geen toeval zijn en lijkt erop te wijzen dat het serveren van wijn een vast onderdeel vormde van de beeldtraditie van 'het spel'. Dat dit niet alleen geldt voor het dobbelspel in de kroeg maar evenzeer voor het bordspel aan het hof laten de beide andere miniaturen van de Carmina Burana zien. De schakers en triktrakspelers laten zich de 'huiswijn' van de gastheer even goed smaken als de dobbelaars de 'kroegwijn' van de waard.

Codex Alfonso: wijn bij alle spelen

Binnen de entourage van het hof vormt het aanbieden van wijn een bewijs van goed gastheerschap, niet alleen bij een feestelijke maaltijd maar ook bij andere genoeglijke bezigheden zoals het spel. Zo wordt bij veel schaakscènes in het 'Spelenboek' van de Spaanse koning Alfonso X (Sevilla 1283) wijn geserveerd door een bediende of aan de gast aangeboden door de gastheer zelf. Dit laatste is het geval op afbeeldingen van het 'Moorse type', waar de spelers naar oosters gebruik op tapijten op de grond zitten en tegen kussens leunen (afb. 136). Meestal staan wijnkaraf en drinkbeker binnen handbereik, soms nog vergezeld van een schaal met versnaperingen. Op enkele schaakscènes van het 'Europese type' zien we twee Castiliaanse edellieden hoog op zetels of een bank zitten, terwijl een bediende hun geknield wijn serveert in een kelk die hij onder de nodus vasthoudt (afb. 135). Hij heeft de wijn geschonken uit een kan die achter hem klaarstaat. Eenzelfde jonge wijnschenker bedient een groep Spaanse ridders die in een paleishof op de grond zit te dobbelen, onder muzikale begeleiding van een luitspeler (afb. 113). Het uiterlijk van de dobbelende ridders (in oosterse zithouding) lijkt op dat van de aristocratische schaakspelers en ook de knielende wijnschenker komt met zijn collega overeen. Hij draagt hetzelfde witte kapje (*bonît*) en houdt de kelk nu onderaan bij de voet vast.[626]

Deze hoofse dobbelscène, die dezelfde voorname sfeer ademt als de schaakscènes, wordt gecontrasteerd met een volks dobbeltafereel in een wijnschenkerij, op de achterzijde van hetzelfde blad (fol. 68). Hier bestaat de klandizie uit schamel geklede dobbelaars, die evenals in Piacenza op de grond zitten, en het personeel uit een staande waard en een neergeknielde schenker. Deze is bezig de drank uit een wijnzak in houten kannen te gieten, terwijl een klant met een lege kan op zijn beurt wacht en twee drinkers een kom met elkaar delen. Zo geven de illustraties in Alfonso's boek een genuanceerd beeld van het spelerspubliek: dobbelen mag dan een typisch kroegspel zijn, het blijkt als spannend gokspel evenzeer in trek bij (jonge) hovelingen. En ook hier wordt bij alle spelen wijn geschonken en gedronken.

---

[624]Naar Kemp 1987, 242-61, afb. 94 en 98, pl. 22-24. Zie ook de uitbeelding van de wijnhandelaren (*vinai*) op de 'boog met de ambachten' (*Mestieri Veneziani*) boven het hoofdportaal van de San Marco in Venetië: de aanvoer en het tappen van de wijn, met twee drinkers bij het vat; onderzijde van derde archivolt (c.1240-50); Tigler 1995, afb. 166. Vgl. Stevenson 1983, afb. 84: een antiek kroegvignet, op de sarcofaag van een herbergier uit Ostia: links de haven, rechts de herberg waar twee drinkers aan een tafel bediend worden, afb. 85: een feestbanket aan tafel, met bediening, op een sarcofaagdeksel in Rome (Vaticaanse Musea).

[625]Tronzo 1977, fig. 5; zie onder: dobbelspel.

[626]Tronzo 1977, fig. 7: fol. 7r (schaak, zo ook fol. 9r) en fig. 9: fol. 68r (dobbelspel); zie onder. Vgl. twee tekeningen op de ondermarge van het 'Queen Mary Psalter' (Londen c.1310-20, mog. voor koning Edward II); Londen BL Royal 2 B VII, fol. 198v-199r: links een schaakspelende dame en heer, rechts twee wijnschenkers die elk een grote bokaal presenteren; Warner 1912, pl. 216cd.

De Carmina Burana: wijn bij het spel

De combinatie van spel en wijn, die in de kroegliederen van de Carmina Burana zo'n grote rol speelt, blijkt ook in de beeldtraditie van het spel een vast motief te vormen, zowel bij het dobbelen als het bordspel. Daarom kan mijns inziens de man met de beker die op de drie spelminiaturen als bijfiguur aanwezig is uitsluitend geïnterpreteerd worden als een schenker die de wijn aandraagt. Recent werd echter door enkele historici een andere hypothese naar voren gebracht: de man met beker en stok stelt de 'uitbater' van een wedstrijd voor in zijn functie van scheidsrechter. In zijn opgeheven beker zou deze pander of pandhouder (*Pfandner*) dan symbolisch de speelinzetten beheren. Tegen deze duiding van de beker als houder voor de inzet spreekt alleen al de nauwe samenhang van de spelminiaturen met de voorafgaande miniatuur, waar de drinkers zich van dezelfde bekers en kelken bedienen. De bij het spel gepresenteerde bekers bevatten louter wijn en de staf dient hier als attribuut van de kroegbaas of hofschenker, niet van een 'speelbaas' en zeker niet als 'kerfstok' waarop een teller of rekenaar (*Zähler, Rechner*) de stand bijhoudt.[627]

***Aleatores* - de goklustige dobbelaars**

De voorstelling van de dobbelaars of *aleatores* sluit enerzijds aan bij de voorafgaande miniatuur met de drinkers of *potatores*, ter illustratie van de vele kroegliederen die het gezamenlijke drinken en gokken in de herberg bezingen.[628] Anderzijds vormt de dobbelscène met de erop volgende scènes van triktrak en schaak een drieluik van speels vermaak, waarbij steeds ook wijn geserveerd wordt. Binnen dit Buraanse speltrio worden de beide bordspelen gepresenteerd als elitair 'kamerspel' voor twee heren (met bediende). Het dobbelen wordt daarentegen gekarakteriseerd als een meer egalitair 'kroegspel': groepsvermaak voor het gemengde publiek van een herberg.

Zoals we uit de 'Spelersmis' (*Officium lusorum*) en diverse Buraanse kroegliederen weten, vormt de *taberna* de geëigende plaats en de winter de juiste tijd voor de 'Handelingen' der goklustigen. Het spelerstopos wil immers dat de dobbelaar door het spel wordt 'uitgekleed' om vervolgens door de waard uit de warme herberg te worden gegooid, de koude winternacht in.[629] Het spannende kansspel vormt een aangenaam tijdverdrijf voor de bezoekers van de wijnschenkerij, hoewel de combinatie van drinken en dobbelen altijd het gevaar in zich draagt om uit de hand te lopen door ongeremd zuip- en gokgedrag.

In overeenstemming met de omringende liedteksten wordt het dobbelspel op de miniatuur als een levendig kroegtafereel weergegeven. De speelgenoten (*socii*) zitten in twee groepen te dobbelen en intussen wordt er wijn aangedragen. De waard met zijn staf houdt toezicht op het ordelijk verloop van het gokspel. Het dobbelen wordt zo gepresenteerd als gezelschapsspel en als onderdeel van het kroegleven, in combinatie met drinken. Als er eerlijk wordt gespeeld hebben bij het geluksspel alle deelnemers gelijke kansen op winnen of verliezen en deze totale overgave aan het toeval maakt de spanning van het spel uit, vooral door de inzetten (in geld of goed) die met het gokken gepaard gaan. In de teksten komen naast de aangename ook de negatieve aspecten van het kansspel aan bod: valsspelers en ruziezoekers, verlies van geld en bezit, het verspelen van kleding.

Deze negatieve elementen lijken in de afbeelding afwezig, de nadruk valt hier op het dobbelspel zelf en de entourage van het kroegleven. Dit accent op het spelaspect blijkt uit de weergave van de tafels, die als glad speelvlak dienst doen en in bovenaanzicht worden getoond om de speelwijze en de worp

---

[627]De *Pfandner*-hypothese is voornamelijk gebaseerd op latere stedelijke verordeningen uit Wenen (*Das Wiener Stadtrechtsbuch* 1278-1330, ÖNB 2803, ed. H.M. Schuster 1873, 65-8), maar houdt geen rekening met de beeldtraditie van het spel en de woord-beeld relatie in de Carmina Burana. Ook E. Klemm (1998, 122) richtte zich tegen deze interpretatie van H. Birkhan (*Kuenringer* 1981, nr 501-3). De hypothese werd verder uitgewerkt door de schaakhistoricus M. Ehn, 'Der Pfandner im spätmittelalterlichen Schachspiel', *Kaissiber* 5 (1998) 65-72. Zie ook mijn 'toegift' bij Klamt 2001, 86-90.

[628]Vgl. CB Korth 1979, 126-52, deel III. '*Carmina lusorum et potatorum*/Trink- und Spielerlieder', met de dobbelaars als titelafbeelding van de hele sectie.

[629]CB 215, *EPYSTOLA: Lectio actuum apopholorum. [...] et hyemps erat* ...; 'En het was winter': citaat uit Joh.10,22; vgl. CB 195,7 en 203,1.

van de dobbelstenen goed uit te laten komen. Op dezelfde manier wordt op de andere twee spelminiaturen het speelbord omhooggeklapt om het bord en de spelstand te laten zien. De spelers zitten op onzichtbare krukjes of banken rondom de twee speeltafels geschaard. Aan beide tafels is het spel in volle gang, waarbij de linkse spelersgroep veel meer ruimte en aandacht krijgt dan de rechtse. Zowel rechts als links lijken drie spelers aan de spelronde deel te nemen, waarbij ieder om de beurt zijn eigen drie dobbelstenen op tafel werpt. Verder zijn rond de linkse tafel nog twee zittende toeschouwers aanwezig en de staande waard met zijn staf. De speler achter de tafel, met zijn mantel de rijkst geklede van het gezelschap, heeft zijn stenen al geworpen en wacht met zijn handen om de tafelrand geklemd vol spanning af wat de linkse speler nu gaat gooien, terwijl de rechtse speler zijn dobbelstenen nog in zijn rechterhand omsloten houdt. Aller ogen zijn gericht op het speelvlak en op de hand van de speler die op het punt staat zijn stenen te werpen. De spanning van de speelronde is door deze onderlinge verhoudingen zichtbaar gemaakt.
Verder is het opmerkelijk dat de speeltafels op de dobbelstenen na leeg zijn: er ligt geen inzet van de spelers op tafel in de vorm van geld zoals vaak het geval is bij speelscènes. Eerder hebben we al geconstateerd dat het ook niet waarschijnlijk is dat een dergelijke speelinzet zich in de beker bevindt die de schenker omhooghoudt. Wat deze beker misschien wel bevat is de inzet waarom in kroegliederen CB 195 en 196 gespeeld wordt, namelijk de wijn die na de spelronde op tafel komt: wie het potje dobbelen verliest moet het volgende drinkrondje betalen.[630] Zo gaan de twee componenten van het kroegleven, spelen en drinken, vloeiend in elkaar over: *Ergo nos ludamus ... letanter bibamus*, zoals kroeglied CB 205 besluit.

Een oeroud waagspel: alea iacta est
Blijkens materiële vondsten en literaire bronnen kent het dobbelspel een lange geschiedenis, die teruggaat tot de vroege Oudheid.[631] Zo verhaalt het Oud-Indische epos over koningen, die bij een dobbeltoernooi hun rijk inzetten en verliezen. In het oude Europa waren niet alleen de Grieken en Romeinen verzot op het gokspel, ook de Germanen stonden bekend als verwoede en roekeloze dobbelaars. Volgens de Romeinse geschiedschrijver Tacitus (c.55-115/20) zetten zij na alles verspeeld te hebben in een laatste worp zelfs hun vrijheid en leven op het spel.[632] De dobbelstenen van de Indiërs (en Egyptenaren) waren langwerpig met vier scorende zijvlakken, een vorm die we terugvinden bij de Romeinse *talus* of *taxillus*. Dit antieke gokspel werd met vier *tali* gespeeld en de gelukkige gooide vier verschillende getallen. Daarnaast kenden de Grieken en Romeinen de al in de vroege Induscultuur gebruikte en nog steeds gangbare zeskantige dobbelsteen (*kybos*, *tessera*), een uit been, hout of steen gesneden kubus met uitgeboorde ogen, waarvan de som der tegenoverliggende zijden meestal zeven is. Men speelde met twee of drie *tesserae*, die - om bedrog te voorkomen - geworpen werden uit een konische beker of uitgestort via een speeltoren (met trap): *pyrgus*, *turris* of *turricula*. Het ging erom de hoogste ogen te gooien. De algemene Latijnse term voor de dobbelsteen en het daarmee gespeelde kansspel was *alea*, waarvan ook het woord voor ‘dobbelaar’ of ‘gokker’ is afgeleid: *aleator*.
Isidorus van Sevilla (c.570-636) beschrijft de diverse antieke spelen begin 7e eeuw in zijn encyclopedie, de *Etymologiae*. Alledaagse en huiselijke spelletjes als dobbelen lijken onschuldig, zegt hij, maar omdat het daarbij meestal om geldelijk gewin gaat, en men door de hoop op winst niet van ophouden weet, gaan ze vaak gepaard met leugen en bedrog en leiden tot haat en nijd en verlies van goederen. Daarom zijn ze soms bij de wet verboden.[633] In Rome werden de gokspelen al in 43 v.Chr. verboden, behalve in de maand december tijdens de Saturnalia.[634] Het Romeinse feest van de *Saturnales* viel op 17 december en duurde meerdere dagen (en nachten). Het stond bekend als het

[630]CB 195, slotstrofe: *pro poculis iactatur*; er wordt gedobbeld om de bekers wijn. CB 196, slot v str.2: *sed pro Bacho mittunt sortem*; want daar dobbelen ze om Bacchus (de wijn). Zie boven: woord-beeld. Vgl. het *Buch der Rügen* (‘Boek der Berispingen’ c.1276) waarin te lezen is dat de monniken weinig belangstelling tonen voor een geoorloofd balspel waarbij om een ‘*Ave Maria*’ gewed wordt, maar liever om wijn dobbelen (V 505 ff.); naar Tauber 1987, 29.
[631]Zie: Tauber 1987, 11-2, 15-7; Orbán 2001, 33-4.
[632]Tacitus, *Germania* 24. De kerkvader Ambrosius schrijft een vergelijkbare spelbezetenheid toe aan de barbaarse Hunnen; zie Orbán 2001, 34 (n.35).
[633]Naar Orbán 2001, 28. Isidorus, *Etym.* 18,60-8 (ed. W.M. Lindsay, Oxford 1911).
[634]Vgl. Martialis 4,14,7 en 5,85; *Dig.* 11,5; zie Orbán 2001, 34.

festival der dienaren en slaven (*Feriae servorum*), die tijdelijk zekere vrijheden genoten, waaronder het privilege om op voet van gelijkheid met hun meester het dobbelspel te spelen.[635] Dit Saturnalia-gebruik vormt het hoofdthema van de maandafbeelding in de Filocalus-kalender voor het jaar 354. Daarop zien we hoe de 'slaaf' van December zich aan het dobbelen zet in het huis van zijn meester. De winters geklede dobbelaar staat bij een rond tafeltje met een grote toorts in de hand, een verwijzing naar de nachtelijke festiviteiten (evenals het masker aan de muur). Op de speeltafel staat een (werp)toren opgesteld, met twee dobbelstenen ernaast.[636] Ondanks het officiële verbod was het spel met de *aleae* in Rome zeer geliefd en het werd zelfs door keizer Augustus beoefend.
Uit diverse Romeinse vloermozaïeken blijkt dat het dobbelen deel uitmaakte van het gezelschapsleven in woonhuis en herberg. Het spel behoorde tot de genoegens van het 'gastmaal' (*convivium*), zoals de decoratie van een grote eetzaal of *triclinium* uit El Djem (3e eeuw) laat zien. Een goede gastheer zet zijn tafelgenoten niet alleen een overvloedige maaltijd voor, maar zorgt ook voor aangename verpozing. Op het Noord-Afrikaanse mozaïek zien we hoe drie heren zich rond de speeltafel hebben geschaard om vol overgave te dobbelen (afb. 105). Ze maken drukke speelgebaren en spelen om geld, wat de spanning verhoogt. De munten liggen naast de twee (of drie) dobbelstenen op tafel, maar een beker of toren is niet direct zichtbaar. De speelgroep laat al dezelfde compositie zien als de latere Buraanse dobbelscène, met een drietal spelers rond een rechthoekige tafel, die hier perspectivisch is weergegeven.[637] Nog spannender gaat het eraan toe op een speelscène in een herberg, onderdeel van een straatscène in Antiochië, op een vloermozaïek uit deze hoofdstad van Romeins Syrië (mid 5e eeuw). Het levendige tafereel toont twee mannen, die zich (na de maaltijd) vermaken met dobbelen (afb. 106). Ze zitten op vouwstoelen of banken tegenover elkaar aan tafel. Nadat de linkse speler zijn *tesserae* door de toren heeft laten vallen maakt de rechtse een triomfantelijk gebaar: hij heeft dit potje gewonnen. Ook deze compositie, met twee tegenstanders aan het dobbelbord, zal in latere afbeeldingen van het kansspel terugkeren, inclusief de pose van de winnaar.[638]

De middeleeuwse beeldvorming van het kansspel
De latere Europeanen hebben met het kansspel ook de speelzucht van hun voorvaderen geërfd. Dobbelen bleef gedurende de gehele Middeleeuwen (en daarna) onverminderd populair als tijdverdrijf en als gokspel, dat om gewin werd gespeeld. Zowel kerkelijke als wereldlijke overheden zagen zich steeds opnieuw genoodzaakt het spelen om inzet (van geld en goed) aan banden te leggen of tenminste te reguleren, als speelverboden niet effectief bleken. Omdat voor het spel niet meer nodig is dan drie dobbelstenen en een glad werpvlak, kan immers altijd en overal snel een spelletje worden gespeeld. Verloren geraakte dobbelstenen worden dan ook op alle plekken teruggevonden, waar mensen samenkwamen en verbleven, op marktplaatsen en in steden (met herbergen en bordelen), in kerken en kloosters, in wachttorens en kastelen. Uit de rechtsteksten, maar ook uit historische en literaire bronnen weten we dat dit alledaagse vermaak onder alle lagen van de bevolking geliefd was. Gedobbeld werd er niet alleen door voetvolk en soldaten, maar ook door vorsten, adel en geestelijkheid, vooral door mannen maar ook door vrouwen en edele dames. Van kloosterlingen, bisschoppen en zelfs pausen wordt vermeld dat zij het dobbelspel vol ijver beoefenden.[639]

---

[635]In de 12e eeuw constateert Johannes Beleth in zijn liturgisch handboek, dat een grote kerk als die van Reims in zijn tijd nog vasthoudt aan het antiek-heidense gebruik van de *libertas decembrica*, de 'vrijheid van spelen' in de maand december. De middeleeuwse invulling van dit oude privilege bestaat eruit dat de (aarts)bisschop spelletjes doet met zijn clerici en zich zelfs verlaagt tot het balspel. *Summa de ecclesiasticis officiis*, (ed. H. Douteil, Turnhout 1976, 120a); zie Orbán 2001, 38 (n.50).
[636]Stern 1953, 283-6, pl. 13 en 19,2; Webster 1938, nr 7, pl. 3. Zie ook het in de marge bijgeschreven maandgedicht: '*Tetrasticha authentica*' (Rome 4e eeuw): v.3-4: *Aurea nunc revocet Saturno festa December:/Nunc tibi cum domino ludere, verna, licet*; 'Nu brengt December de heerlijke feesten voor Saturnus weer: Nu is het jou, huisslaaf, toegestaan om met je meester te spelen'; AL 1982, nr 391; Webster app. B. Vgl. '*Laus omnium mensuum*' (Noord-Afrika 5e eeuw): *Pigra suum cunctis commendat bruma Decembrem,/cum sollers famulis tessera iungit eros*; 'De traagmakende winter beveelt allen zijn eigen December aan, wanneer de behendige dobbelsteen de meesters verbindt met slaven'; AL 1982, nr 106; Webster app. I.
[637]Tunis, Bardo Museum; Ben Abed 1993, 44 f.
[638]Antakya, Museum van Oudheden; fries van de Megalopsychia (detail); Rosenthal 1972, 41, fig. 36.
[639]Zie: Schultz 1889², I, 531-2; Tauber 1987, 19-29; Orbán 2001, 34-8; Willemsen 2001, 59-63.

Deze algemene speelvreugde weerspiegelt zich echter niet in de middeleeuwse beeldtraditie, die het dobbelspel vooral van zijn kwalijke kanten laat zien: als gokspel van laag allooi met alle gevaren van dien. Van alle spelen was het dobbelen weliswaar het meest verbreid, maar het had als puur geluksspel tevens de slechtste reputatie. Vooral in de openbare monumentale kunst, maar ook in boekillustraties van belerende aard, wordt de speler te kijk gezet als hebzuchtige gokker of zondige verkwister, ter vermaning aan het publiek om zijn voorbeeld vooral niet te volgen. In die zin vormt de afkeurende weergave van het kansspel een parallel met de vele verboden en reguleringen van officiële zijde, en kan de noodzaak tot waarschuwing juist beschouwd worden als teken van zijn nimmer aflatende populariteit.
De geliefdheid van het 'volkse' gokspel onder geschoolde clerici blijkt alleen al uit het grote aantal Latijnse dobbelliederen dat in de Carmina Burana is opgenomen. Dichters en publiek waren zelfs zo vertrouwd met de termen en gebruiken van het spel, dat het voor parodie kon worden ingezet. Vol humor maken de *aleatores* daarin hun eigen speelzucht belachelijk, met de 'uitgeklede' verliezer als mikpunt van spot. Weliswaar wijzen de bijgevoegde verzen op de gevaren van het gokken, valsspelen en bezitsverlies, maar de lieddichters lijken daar niet al te zwaar aan te tillen en bezingen vooral het plezier van het samen drinken en dobbelen in de herberg. Ook de miniatuur boven de verzen belicht niet de schaduwzijde van het kansspel, maar toont het dobbelen als gezelschapsspel en kroegvermaak, in combinatie met wijndrinken. Gezien de overwegend negatieve beeldvorming van het dobbelspel in de Middeleeuwen vormt de Codex Buranus een zeldzame getuige van een meer positieve waardering van dit spel, in woord en beeld.

Een vervloekt 'soldatenspel'
Het negatieve imago van het dobbelspel komt al direct tot uiting in de vroegst bekende middeleeuwse uitbeeldingen, die verbonden zijn met het verdelen van Christus' kleren op voorstellingen van de Kruisiging. Vanaf eind 10e eeuw zien we de Romeinse soldaten incidenteel dobbelen om het kleed van Jezus, hoewel in de bijbelteksten slechts in algemene zin sprake is van 'verloten' of 'het lot werpen'. In twee verwante Ottoonse Evangelie-illustraties zitten de soldaten voor het eerst aan de voet van het kruis te dobbelen, onder de ogen van de stervende Christus. Op de oudste weergave, in de 'Codex Egberti' uit Trier (977-93), trekken twee soldaten hebzuchtig van weerskanten aan het purperen kleed, waarop drie gouden dobbelstenen liggen. In het Evangeliarium van Otto III, in de Domschat van Aken (c.996), wordt het motief herhaald met vier soldaten (naar de tekst van Johannes) die verwoed dobbelen 'om en op het kleed' (*super vestem*).[640]
Deze weergave van het thema vormt het uitgangspunt voor latere afbeeldingen. Het loten van de soldaten om Jezus' kleed wordt voortaan consequent als dobbelen geïnterpreteerd en raakt daardoor verweven met alle negatieve associaties van het gokspel. In de Passiespelen en Kruisigingsvoorstellingen van de 14e en 15e eeuw wordt deze scène onder het kruis steeds meer uitgebouwd tot een volks genretafereel met dobbelende en vechtende soldaten, wier hebzucht en laagheid wordt gecontrasteerd met het verheven lijden van de Verlosser. De bijbelse smet op de dobbelstenen is compleet, wanneer deze temidden van de Passiewerktuigen verschijnen, als waren ze 'medeplichtig' aan Christus' kruisdood.[641]

[640]Matth. 27,35: *sortem mittentes*; Marc. 15,24: *mittentes sortem super eis*; Luc. 23,34: *miserunt sortes*; Joh. 19,23-24: *sed sortiamur*; onder verwijzing naar Psalm (21) 22,19: *Diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortem*; Zij hebben mijn kleren onder elkaar verdeeld en het lot geworpen over mijn gewaad. Naar Mann 1994; 57, 85, nr A 1: afb. uit Codex Egberti. Tauber 1987, 29-30: 'Der Würfelwurf als Mittel des Losentscheids'.
[641]Zie bv. een Zuid-Nederlands devotiebeeld (c.1500) van de lijdende Christus, zittend 'op de koude steen' (Golgotha), het purperen kleed met daarop drie dobbelstenen onder zijn voeten (en oorspr. met de lijdenswerktuigen in zijn handen?); Utrecht, Catharijneconvent ABM bh 620; beschilderd notenhout, 28,5 cm hoog; Utrecht 2004, p. 286-287.

De morele traditie: dobbelen als verwerpelijk gokspel

Tot de 13e eeuw blijven afbeeldingen van het dobbelspel schaars. Het is opvallend dat de vroegst bekende zelfstandige dobbelscènes, uit de periode voor en na 1200, lijken aan te sluiten op het beeld van de om kleding spelende soldaten onder het kruis. Het dobbelen wordt voorgesteld als een ruw 'soldatenspel', dat op de grond wordt gespeeld door schaars geklede vechtersbazen en ruziezoekers. Een gladde steen of een speciaal dobbelbord dient als speelvlak, terwijl de inzet kan bestaan uit geld of kledingstukken. De levendig weergegeven speelscènes accentueren de wanorde en irrationaliteit van het gokspel en de bezetenheid van de winstbeluste spelers, evenals de ermee gepaard gaande woede en onenigheid, uitlopend in ruzie en geweld. Het spel eindigt onveranderlijk desastreus: de berooide verliezer beschuldigt de winnaar van valsspelen, waarna de spelers met elkaar op de vuist gaan.[642] Dat deze misstanden in de dagelijkse speelpraktijk ook werkelijk voorkwamen blijkt uit de rechtsbronnen en plaatselijke verordeningen, waarin de beperking van de inzet en de zware bestraffing van valsspelers centraal staan.
De nadruk op de negatieve aspecten en de kwalijke gevolgen van het dobbelspel past geheel in de morele traditie, die de beschouwer (namens kerk en gezag) wil waarschuwen voor de risico's van het gokken om geldelijk gewin. Deze gevaren, die in de voorstellingen breed worden uitgemeten, zijn dezelfde die Isidorus in de 7e eeuw al opsomt: omdat deze spelletjes gepaard gaan met leugen en bedrog leiden ze tot haat en nijd, en omdat de gokker door de hoop op winst niet van ophouden weet leiden ze tot verlies van goederen.
In feite behoren de meeste dobbelafbeeldingen tot deze vermanende categorie. Het door de autoriteiten veroordeelde kansspel valt morele afkeuring ten deel: het spel zelf wordt voorgesteld als verderfelijk en de spelers als zondig. De speelzucht van de gokker verenigt de ondeugden der hebzucht en dwaasheid. Bij moraliserende voorstellingen wordt het dobbelspel ook ingezet als metafoor van de tweedracht (*discordia*), beschouwd als inherent aan het gokspel. De oplaaiende onenigheid en strijd rond het speelbord wordt vaak nog gecombineerd met een gevechtsscène om dit aspect extra naar voren te brengen.[643]

Het vloermozaïek van Piacenza: Dobbelen versus Schaak
De combinatie met een tweegevecht treffen we al aan bij de dobbelafbeelding op het vloermozaïek in het koor van de San Savino in Piacenza, daterend uit de late 12e eeuw (afb. 107/108). Het spelpaneel is helaas zeer fragmentarisch. Alleen het rechterdeel met de kroegbaas en een op de grond zittende halfnaakte speler is goed behouden, het middendeel met een staande toeschouwer is zwaar beschadigd en de linkerhelft, met het speelbord en de tegenstander(s), ontbreekt geheel. De waard blijft onverstoorbaar, maar de andere twee figuren reageren heftig op wat er (nu onzichtbaar) links gebeurt: de speler lijkt verschrikt terug te deinzen en de toeschouwer heft beide armen in verbazing of ontzetting. Dobbelen wordt hier in verband gebracht met conflict en geweld: het paneel boven de chaotische spelscène laat een gevecht zien tussen twee met knotsen en schilden gewapende soldaten. Het dobbelspel wordt bovendien gecontrasteerd met een schaakscène, die verbonden is met een rechtstafereel: een koning (*rex*) en een rechter (*iudex*) treden op als representanten van de Wet (*lex*). De spelscènes flankeren de centrale voorstelling van Annus in het Rad van de Kosmos (Tijd en Wereld) en vormen in alle opzichten elkaars tegenpolen. Rechts wordt het schaken gepresenteerd als een verheven denkspel, dat volgens de regels en met inzicht gespeeld moet worden. Links wordt het dobbelen getoond als een laag-bij-de-gronds kansspel voor vechtersbazen en gelukszoekers. In de traditie van de 'spelexegese' staan de twee spelen symbool voor een tegengestelde levenshouding:

[642]Volgens kroeglied CB 195 is er bij het dobbelen altijd bedrog in het spel (4b: *in taberna fraus eterna semper est in ludo*), en leidt vooral dit valsspelen tot ruzie: 'onder de bedrijvige vingers schuilt valsheid en bedrog; daarom ontstaat, waar gespeeld wordt, vaak strijd en onenigheid' (8b: *Sub digito sollicito latet fraus et deceptio; unde oritur dum luditur sepe litis dissensio*). Zie boven: woord-beeld.
[643]In de kroegliederen van de Carmina Burana wordt deze vergelijking van speelbord en strijdperk juist positief gewaardeerd; bv. in CB 199,2: 'Onze gelijken, de dobbelstenen, strijden als helden' (*pares nostri sortes pugnant sicut fortes*). Vgl. de spelersparodie CB 203, waar het verloop van de dobbelstrijd op de speeltafel wordt voorgesteld als de 'heldenstrijd' uit het *Eckenlied*. Zie boven: woord-beeld.

afhankelijk van het fortuin en geleid door het verstand.[644] In het beeldprogramma van dit Lombardische mozaïek worden ze verbonden met het daaruit resulterende 'wereldbeeld': de woeste wetteloze samenleving tegenover de vredige rechtsstaat.[645]

Villard en de Franse kathedralen: *hasart - un geus de male part*

De slechte reputatie van het dobbelen ten opzichte van de bordspelen blijkt ook uit een passage in de Oudfranse *Roman de Brut* (1155), waar de dichter Wace het tijdverdrijf van de ridders bij Arturs kroningsfeest beschrijft. Enkelen spelen er het kwalijke 'kansspel': *Tex i joent à hasart, Ce est un geus de male part.* Anderen spelen schaak of molenspel: *au geu del mat ou au mellor*. De een wint, de ander verliest. Ze lenen geld bij panders, bedriegen elkaar en aan het eind ontstaat, vooral onder de dobbelspelers, grote strijd.[646]
De monumentale dobbelafbeeldingen uit de 13e eeuw concentreren zich rond de Franse kathedralen, waar de gevaren van het spel worden getoond in een reeks exemplarische scènes, die de nadruk leggen op bedrog, strijd en verkwisting. De conflictsituaties die hier rond het speelbord ontstaan geven een idee van wat er ontbreekt op het oudere Noord-Italiaanse dobbeltafereel: de uitbarsting van woede of geweld die zoveel consternatie teweegbrengt. De meer directe voorstellingen richten zich tot een algemener publiek dan het complexe beeldprogramma op het priesterkoor van Piacenza. Maar de combinatie van dobbelen en vechten zien we ook hier terug.

Het kansspel leidt tot ruzie en geweld

Het explosieve karakter van het gokspel komt goed tot uiting in een speltafereel dat Villard de Honnecourt in zijn 'modelboek' heeft opgenomen (c.1215-40). Twee gespierde halfnaakte mannen zitten op de grond te dobbelen om geld (afb. 109). Het spel roept zichtbaar spanningen op tussen de beide spelers en dreigt op een vechtpartij uit te lopen. De linkse speler houdt zijn drie dobbelstenen in de hand en grijpt woedend naar het in perspectief weergegeven speelbord, terwijl zijn (valsspelende) tegenstander de gewonnen munten bijeengraait. Een daadwerkelijk gevecht komt verderop in de verzameling voor. Het betreft een tekening van twee worstelaars, die in uiterlijk en kledij aan de dobbelaars doen denken.[647]
Wat later verschijnen beide motieven samen aan de gevel van een voornaam huis bij de kathedraal van Chartres. De vermoedelijke bouwheer van dit 'Maison au cloître Notre Dame' (1260-70) was Gilles Pasté, bisschop van Orléans. De zes vensters op de verdieping worden bekroond door met reliëfdecoratie gevulde bogen. Enkel de tweede van links bevat figuratieve scènes: rechts twee dobbelaars en links twee 'worstelaars'. De spelers zitten hier opvallend vreedzaam over een dobbelbord gebogen. De vechtersbazen nemen dezelfde houding aan als bij de worstelpartij van Villard, maar in het heetst van de strijd komt bij de linkse man zijn ontblote geslacht in het volle zicht. De boodschap van deze specifieke koppeling lijkt te zijn: 'spelen is geoorloofd, maar wie vecht maakt zich te schande'. Mogelijk verwijst de decoratie naar een functioneren van dit pand als speelhuis, waar inwoners van de stad en pelgrims tegen betaling en onder toezicht het kansspel mochten beoefenen.[648] In Frankrijk bestonden talrijke speelhuizen, die naar het daar bedreven gelukksspel wel *hasarderie* werden genoemd.

---

[644]Zie Tronzo 1977. Vgl. Diemer 1987-2, 66-8; Wollesen 1990, 283; Kluge-Pinsker 1991, 15-6; Klamt 2001, 72-5. Vgl. Versus CB 207, spreuk II: 'De dobbelsteen haalt zelfs de slimste mens onderuit' (*Tessera deponit hominem summe rationis*).
[645]Vgl. wat de kerkvader Ambrosius, bisschop van Milaan (374-97), te melden heeft over de barbaarse Hunnen: 'Men zegt dat de Hunnen alle volken oorlog aandoen, maar zelf onderworpen zijn aan geldschieters en vandaar zonder wetten leven, enkel de wetten van het dobbelspel gehoorzamen ...' ; *Ferunt Chunorum populos omnibus bellum inferre nationibus, faeneratoribus tamen esse subiectos et cum sine legibus vivant, aleae solius legibus oboedire*. Ambrosius, *De Tobia*, 11,39; (ed. C. Schenkl, Wenen 1897); naar Orbán 2001, 34 (n.35).
[646]*Roman de Brut*, v.10836 ff.; naar Schultz 1889[2], I, 532.
[647]Hahnloser 1972, 43-5, 351, pl. 17: dobbelaars, tevens haas en everzwijn (zie boven: dieren), vgl. pl. 16: ruitergevecht, pl. 28: worstelaars; cf. Klamt 2001, 75-7, afb. 9-10. Zie boven: Fortuna, liefdespaar.
[648]Zie Klamt 2001, 77-81, afb. 12-14.

Van Straatsburg is bekend dat er in de 15e eeuw een speelhuis was, ingesteld door het stadsbestuur om het valsspelen en de daarmee gepaard gaande ruzies tegen te gaan. De exploitant moest erop toezien dat bij het spel niet werd bedrogen of gevloekt. Daarbuiten was elk gokspel verboden.[649] Waarom dergelijke maatregelen noodzakelijk waren wordt op plastische wijze zichtbaar gemaakt op een reliëfpaneel, rond 1290-1300 aangebracht aan de buitenzijde (de zuidkant) van de kathedraal van Straatsburg. Daarop kan eenieder zien hoe twee dobbelaars elkaar bij het spel in de haren vliegen. De halfnaakte verliezer trekt in zijn woede de winnaar aan zijn haren over het speelbord, waarop de drie dobbelstenen nog liggen.[650]

Prodigus filius - de Verloren Zoon als speler en verkwister

Al in de eerste helft van de 3e eeuw rekende Cyprianus van Carthago 'verkwisting door dobbelen' (*prodigus alea*) tot dé zonden bij uitstek.[651] Het verwondert dan ook niet dat de Verloren Zoon, als notoire zondaar en verkwister van zijn erfdeel, spelend wordt afgebeeld op twee gebrandschilderde vensters uit de vroege 13e eeuw, in de kathedralen van Bourges en Chartres. Beide glas-in-loodramen laten in een uitvoerig beeldverhaal zien hoe de *Prodigus filius* 'zijn vermogen verkwistte in een losbandig leven'.[652]

Het 'Prodigusvenster' in Bourges (c.1210-15) toont de onbezonnen jongeman in het bordeel en in de taveerne, waar hij zijn geld en goed verliest met dobbelen. Hij is al half uitgekleed en zijn inhalige tegenspeler eist nu ook zijn laatste munten op. Het tweetal speelt met drie dobbelstenen op een rond speelvlak, naast een wijnvat met drinkgerei. Het contrast tussen de goedgeklede winnaar, op een zetel met kussen, en de armzalige verliezer is groot. Dit verhalende venster, waarop kleding en aanzien zo nauw verbonden zijn, werd bekostigd door het gilde der leerlooiers, zo blijkt uit de beeldsignatuur aan de onderrand

Op het contemporaine 'Prodigusvenster' van Chartres (1205-15) ontbreekt een dergelijk beeldmerk, maar de opvallend positieve weergave van de dames van lichte zeden bracht W. Kemp tot de hypothese dat het een anonieme schenking zou kunnen zijn van de plaatselijke prostituees, die hun beroepsgroep uiteraard zo gunstig mogelijk belicht wilden zien. Bij deze statusverhoging van het 'losbandige leven' past ook de opwaardering van het spel waarbij de Verloren Zoon zijn kleren verspeelt: niet bij het lage dobbelen maar bij het verheven schaak. De figuur van de schakende *prodigus*, die wordt mat gezet door zijn tegenstander, combineert de nadenkende pose van de schaker met de ontklede toestand van de lichtzinnige gokker. De nogal drastische voorstelling herinnert ons eraan dat ook bij dit denkspel om inzetten werd gespeeld. De opname van het spelmotief in de bijbelse beeldparabel getuigt ervan dat 'verkwisten van erfgoed' door speelzucht een actueel probleem was, dat met alle middelen bestreden diende te worden.

De ondeugd der speelzucht - *girde und erge ist bi dem spil*

In het Duitse gebied vinden we de speelzuchtige dobbelaar voornamelijk in handschriften, met teksten van devotionele, moreel-didactische of rechtskundige aard. De vroegste vindplaatsen zijn een dames-Psalter uit de regio van de Bovenrijn en een deugdenleer voor de adellijke jeugd, gekopieerd in

[649]Zie Tauber 1987, 35-7. De eerste speelhuizen in Duitsland bevonden zich in Regensburg, tot deze in 1207 door koning Philip werden verboden.

[650Zie] Klamt 2001, 77, afb. 11; cf. Hahnloser 1972, 44. Vgl. de beschrijving van een dergelijke spelersruzie in ps-Ovidius, *De Vetula* (Noord-Frankrijk c.1250), I,468-71: *A ludi socio comperto probra sequuntur,/ Iuratur temere, blasphemia multiplicatur:/ Post probra percutitur cum pugno, dilaniantur/ Crines, cultelli sequitur temerarius ictus*; nadat een valsspeler is betrapt door zijn speelgenoot wordt hij eerst woedend uitgescholden en herhaaldelijk vervloekt, waarna een vechtpartij volgt: de roekeloze wordt getroffen door vuistslagen, zijn haren worden uitgetrokken en hem vallen zelfs messteken ten deel; de auteur veroordeelt het dobbelen als een nutteloos en verderfelijk spel (met kansrekening als bewijs), hekelt de dwaasheid van de gokker (die alle winst weer verspeelt) en waarschuwt de lezer zijn voorbeeld niet te volgen; ed. Klopsch 1967: I,358-576; zie ook p. 150.

[651]Zie Orbán 2001, 34 (n.31); Cyprianus, *Ad Demetrianum*, 10.

[652]Zie: Kemp 1987, 25-6, 47, 222-4, afb. 7 en pl. 2 (Chartres), pl. 11 (Bourges). Vgl. Klamt 2001, 71, 81-3, afb. 15 f. Parabel: Luc. 15,11-32; 15,13: *dissipavit substantiam suam ...*.

Beieren. Met hun herkomst uit het Zuid-Duitse gebied en hun datering rond het midden van de 13e eeuw nemen zij in de moraliserende beeldtraditie van het spel als het ware een tussenpositie in tussen het mozaïek van Piacenza en de Noord-Franse voorbeelden van dit genre. Het privé-Psalter uit het Duitse zuidwesten laat invloeden van de eigentijdse Frans-gotische kunst zien. Het Beierse handschrift van de *Welsche Gast* heeft daarentegen directere banden met Noord-Italië, zowel wat de tekst als de bijbehorende beeldcyclus betreft.

Dixit insipiens - de gokker als dwaas

In het zogenaamde 'St.Blasien Psalter', ontstaan Zuidwest-Duitsland (c.1235-40), treffen we een dobbelspeler aan in de D-initiaal van Psalm 52: *Dixit insipiens* ....; De dwaas zegt bij zichzelf: 'Welneen! Er is geen God!' (fol. 50r).[653] Deze van God afgedwaalde dwaas (*insipiens*) heeft het bebaarde uiterlijk en de zithouding van een profeet of evangelist, maar zijn bovenlichaam is ontbloot en op zijn schoot ligt een speelkist met drie dobbelstenen in plaats van de heilige Schrift (afb. 110). Daarmee ontmaskert hij zich als 'aartsgokker', die zichzelf niet met een kaars bijlicht om wijsheid te zoeken maar om bij nacht door te kunnen gaan met dobbelen. Verblind gaat hij zijn ondergang tegemoet: hij heeft zijn laatste hemd al verspeeld en de score van zijn worp belooft niet veel goeds.
Renate Kroos verwijst in haar bespreking van deze 'bijzonder amusante illustratie' naar de dobbelliederen uit de Carmina Burana, waar de *aleatores* eveneens van geen ophouden weten en bij het spel hun kleren verliezen. Zo beschrijft kroeglied CB 195: Het is de hoop op winst die de gokker aanspoort ook dan verder te spelen, wanneer hij al door het Lot wordt uitgekleed (*Ut plus ludat quem sors nudat lucri spes hortatur*); als de verliezer jammerend met blote rug aan de speeltafel zit, dan vervloekt hij Decius, de 'valse god' van het dobbelspel (str. 4ab en 5). Met de zanger van Fortunalied CB 17 kan de ongelukkige dan klagen: *nunc per ludum dorsum nudum* (door het spel heb ik nu een blote rug). Het zal er ongetwijfeld op uit draaien dat de gokverslaafde dwaas 'laat in de avond naakt naar buiten zal gaan': *post vesperam nudus egredietur* (CB 222).[654]
In het kader van de psalmtekst personifieert de aan de 'dobbelgod' Decius onderworpen speler de dwaze en goddeloze zondaar, die als tegenbeeld fungeert van de verstandige en godvrezende mens. Dit negatieve optreden bevestigt de zondige reputatie van het dobbelen, waarbij de naaktheid van de speler zijn schandelijke verdwazing onderstreept. De Psalter-illuminator liet zich voor dit uitzonderlijke beeldmotief vermoedelijk inspireren door de Franse traditie: naar model van de Verloren Zoon als spelende 'verkwister' (*prodigus*) toont hij de onwijze Dwaas (*insipiens*) als onverbeterlijke gokker.

Der welsche Gast - het redeloze spel

Meer tekst en uitleg geeft de Lombardische clericus Thomasin von Zerclaere (c.1185-c.1235), die als domheer te Aquileia in 1215/16 een hoofse deugdenleer schreef voor de Duitse adel onder de titel *Welsche Gast*. Zijn leerdicht raakte vooral verbreid in het Zuid-Duitse gebied, inclusief een verklarende beeldcyclus die we al aantreffen in het oudste bekende afschrift, dat als enige nog uit de 13e eeuw stamt. Dit Heidelbergse handschrift werd vermoedelijk in 1256 in een Regensburgs lekenatelier gekopieerd en door drie opeenvolgende tekenaars van kleurige afbeeldingen voorzien. Het boek van klein formaat, ongeveer de helft van de Carmina Burana, bevat ruim honderd didactische illustraties in de brede buitenmarge naast de verskolom. Deze zijn bij meerfigurige scènes meestal dwarsgeplaatst en steeds voorzien van bijschriften en spreekbanden. Twee daarvan hebben het 'ondeugdelijk' kansspel tot thema, waarbij de afkeur die uit de opvoedkundige tekst spreekt passend in beeld wordt gebracht

[653]Van deze sterk moraliserende uitbeelding van het begin van Psalm 52 (53) is geen parallel bekend; de *Glossa ordinaria* geeft de definitie: *'Insipiens', omnis qui male vivit*; 'dwaas', eenieder die slecht leeft; (PL 113,921). Naar Kroos 1979, 375-6, afb. 241; cf. Diemer 1987-2, 68; Bober 1963, 59-60. Zie boven: Drinkers, Liefdespaar.
[654]Voor dit spelerstopos, zie verder: CB 196,2: *sed in ludo qui morantur ex hiis quidam denudantur* ...; Maar van degenen die een spelletje wagen, worden sommigen uitgekleed. CB 203,1: *qui vestitus venerat nudus reparatur*; Wie aangekleed gekomen is, wordt in zijn naakte staat hersteld. Vgl. de Handelingen der *apopholorum* (gokapostelen of 'leeghoofden'), uit de Epistellezing van de Spelersmis, *Officium lusorum* CB 215, alsmede de 'Communio': *Mirabantur omnes inter se, quod Decius abstraxerat cuilibet vestes*; En zij verwonderden zich onder elkaar, dat Decius kleren had afgenomen van wie hij maar wilde. Zie boven: woord-beeld.

door alle 'spelerszonden' te tonen. De twee speelscènes stammen van de eerste en de derde illustrator, die het grootste deel van de cyclus uitvoerde in een modernere figuurstijl dan zijn voorgangers.[655] De auteur richt zich in het eerste boek uitdrukkelijk tot de adellijke jeugd (*juncherren unde vröuwelîn*) die hij hoofse manieren wil bijbrengen. De mens onderscheidt zich van het dier door zijn verstand (*sin*), maar 'wie zijn rede bewaren wil, die moet zich hoeden voor het spel': *swer sich an rede bewaren wil, der sol sich huten vor dem spil*. Heeft de speler alles verloren wat hij heeft (*hiet er verlorn swaz er hat*), dan laat hij zich toch nog overhalen om door te spelen. Bovendien geeft het spel aanleiding tot veel haat en nijd (*hazzes und zorns vil*), tot hebzucht en ergernis: *girde und erge ist bi dem spil*. De bijbehorende illustratie (fol. 11^{v}) laat twee jongemannen aan het speelbord zien, vergezeld van allegorische figuren. Rechts zit de geheel naakte verliezer met zijn uitgetrokken kleed op schoot en zijn dobbelbeker hoog in de hand. Hij voelt zich (ten onrechte) bedrogen en twee ondeugden fluisteren hem slechte raad in. De vrouwelijke *Girde* verlokt hem zijn kleed in te zetten met de belofte '*du gewinest*', de mannelijke *Zorn* (met zwaard) hitst hem op: '*wirf in mit dem stein*'. Achter de goedgeklede winnaar staat 'Recht' (met weegschaal) die verklaart dat hem onrecht wordt aangedaan. Het speelbord heeft de vorm van een opengeklapt triktrakbord met op de onderste helft drie grote dobbelstenen, maar geen speelstenen. Dit kan betekenen dat de triktrakpartij zojuist is beëindigd of dat de spelers het bord slechts gebruiken als speelbord voor het dobbelen. In ieder geval wordt het te vermijden *spil* door de prominente weergave van de dobbelstenen als kansspel gekarakteriseerd. Vermoedelijk zit het tweetal op een bank tegenover elkaar, maar deze is niet ingetekend. Op fol. 62^{r} zitten drie spelers op een nu wel weergegeven bank rond een vierkant speelbord, waarop weer drie grote dobbelstenen liggen. Zoals gebruikelijk op middeleeuwse spelvoorstellingen is het dobbelbord, evenals het triktrakbord op de vorige afbeelding, in bovenaanzicht weergegeven, zodat de stand der dobbelstenen goed te zien is. Links zit de uitgeklede verliezer die wanhopig aan zijn haren trekt en jammert: *owe ich blinter* (O wee, ik blinde). Hij wordt voorgesteld als de archetypische halfnaakte dobbelaar met wild haar en woeste blik. De middelste man, die een bonît draagt en het speelbord op schoot lijkt te hebben, wijst een jongeling op de radeloze speler met de woorden: *sieh wie er sich raufet*. Zijn afschrikwekkende lot moet ook de lezer-beschouwer waarschuwen tegen de speelzucht, die van geen ophouden weet. Op deze bladzijde vormen *di spiler* het 'tegenbeeld' van de allegorische drie-eenheid Hoofsheid, Recht en Adel. De *welsche* zedenmeester wijst de adellijke jeugd op het grote risico van verliezen, dat niet alleen leidt tot verlies van kleding maar ook tot onbeheerst gedrag, zoals beide afbeeldingen tonen: eerst woede en geweld, dan wanhoop en razernij.

Illustraties in Duitse rechtsboeken: de excessen van het gokspel

Dat het verspelen van geld en kleding niet slechts een literair en beeldend topos was, maar een daadwerkelijk in de speelpraktijk voorkomend euvel blijkt uit diverse Duitse rechtsbronnen, waarvan enkele van verklarende illustraties zijn voorzien. Voor het uitbeelden van de misstanden rond het kansspel konden de illustratoren gebruik maken van een al bestaande (negatief geladen) beeldtraditie van het dobbelspel. Op deze officiële 'veroordelingen' van het spel is de weergave van de spelers echter opvallend neutraler dan op de voorstellingen van morele aard. Bij deze rechtsillustraties staat het ingezette kledingstuk tevens symbool voor alle bij het spel te verliezen goederen, terwijl valsspelen als het zwaarste spelmisdrijf wordt veroordeeld.[656]

---

655 *Welsche Gast*: Leerdicht in tien boeken; overlevering: 24 handschriften en fragmenten, waarvan 13 geïllustreerd. Oudste hs: Heidelberg UB, Cpg 389; 226 bl. van c.17,5 x 11,5 cm; 108 ill. door 3 handen (ingekleurde pentekeningen): fol. 1-31, 32-48, 49-226. Datering op de schrijversafb. (fol. 33^{v}): 1256 (of 1216?): *Anno dm M°CC LVI*. Spelersafb.: bij boek 1, v.686 ff. (fol. 11^{v}) en boek 3, v.3949 ff. (fol. 62^{r}). Neumann/Vetter 1977, 78-79, 100-101. Cf. Tauber 1987, 62, 242, afb. 3: fol. 11^{v}; Walworth 2000, 78, pl. 15: fol. 62^{r} (detail); *Staufer* 1977, nr 365.

656 Een ware valsspeler gebruikte 'vervalste stenen', vooral 'holle stenen' die eenzijdig verzwaard waren met lood. Vgl. CB 195, str. 2b, 6a en 9a, over bedrog (*fraus*) en de bedrieger (*deceptor*) en Versus CB 207, spreuk IV, waarin een valsspeler aan het woord is; zie boven: woord-beeld.

Sachsenspiegel - het verspelen van geld en goed

In de *Sachsenspiegel* tekende Eike von Repgow het Land- en Leenrecht van Saksen op, eerst in het Latijn (na 1220) en daarna in de Duitse landstaal voor zijn leenheer graaf Hoyer van Falkenstein (1235). Van dit eerste Duitse rechtsboek, dat een zeer grote verbreiding kende, zijn vier geïllustreerde edities uit de 14e eeuw bewaard gebleven die teruggaan op een 13e-eeuws model.[657] Deze beeldcodices van groot formaat kenmerken zich door hun parallelle illustratie naast de tekstkolom, die het praktische gebruik van het boek bij de rechtspraak diende. Deze juridische 'kanttekeningen' visualiseren de rechterlijke uitspraken met behulp van vaste rechtssymbolen. In deze symbolische beeldtaal spelen gebaren, kleding en attributen een belangrijke rol. Zo is een doek of kledingstuk hier een teken voor 'roerend goed' en verspeelt een afgebeelde dobbelaar dus met zijn kleed symbolisch zijn eigen of andermans 'have en goed'. De compacte spelafbeeldingen volgen het traditionele schema van een dobbelscène waarin om inzet wordt gespeeld: twee op de grond of op een bank zittende spelers dobbelen (met drie dobbelstenen) op een speelbord om geld of een kledingstuk, dat met uitgestoken hand door de winnaar wordt opgeëist. Er is in deze zakelijk weergegeven spelsituaties geen sprake van naaktheid, geweld of een afwijkend uiterlijk van de spelers.

Het vroegste Heidelbergse handschrift (begin 14e eeuw) bevat een dergelijke dobbelscène bovenaan fol. 10r en 13v, ter illustratie van twee bepalingen uit het Landrecht over de aanspraak op eigendommen die door een ander (een lener of knecht) worden verdobbeld, verpand of verkocht aan een derde. De in profiel weergegeven spelers zitten op hun knieën op de grond over het vierkante dobbelbord gebogen. In de andere drie codices zitten de beide dobbelaars tegenover elkaar op een bank. Op de onvoltooide illustraties in het grafelijke handschrift uit Oldenburg (1336) zijn enkel de contourlijnen geschetst en ontbreekt het bord rond de dobbelstenen. In de onderling verwante codices van Dresden en Wolfenbüttel (mid en derde kwart 14e eeuw) dobbelen de spelers op de vierkante helft van een triktrakbord.[658]

Bij het erfrecht (dat in de Heidelbergse codex ontbreekt) is sprake van een 'verkwistende broer', die zijn geld verbrast aan dobbelen, hoererij en speellieden. In de Oldenburgse codex wordt deze kwestie in twee stroken, wederom slechts in omtreklijnen, afgebeeld. Eerst verspeelt de lichtzinnige zijn geld bij het dobbelen; het speelbord laat zijn desastreuze worp zien (3-2-1) en achter elk van beide spelers staat een getuige. Op de strook eronder verspilt de verliezer zijn geld verder aan een hoer en een speelman met fluit. In de beide andere handschriften is de handeling op een enkele beeldstrook samengebracht: de verkwister verliest eerst zijn geld bij het spel, waarna hij met de ene hand een vrouw en met de andere een dansende fluitspeler betaalt.[659]

Nequambuch - het gerechtsboek van Soest: de valsspeler

In de kleinschalige *Sachsenspiegel*-illustraties zijn de speelscènes beknopt en schematisch weergegeven, maar het als *Nequambuch* bekend geworden gerechtsboek van de stad Soest in Westfalen bevat miniaturen van bladvullend formaat, waaronder ook een dobbeltafereel (afb. 112). De zo fraai ogende schildering illustreert hier waarschijnlijk het 'spelen met valse dobbelstenen' (*tesserare cum malis tesseribus*), een ernstig vergrijp waarop strenge straffen stonden. Bij de opzet van dit stedelijke 'strafregister' in 1315 werden de katernen verlucht met steeds twee beeldpagina's, naast gerechtsscènes vaak een tweeluik van misdaad en straf. Op de afbeelding van het dobbelspel (fol. 41v) volgt de oudste rechtsoptekening op dit terrein (uit 1315). Het betreft een betrapte valsspeler, die onder

---

[657] *Sachsenspiegel*: meer dan 450 handschriften en fragmenten; vier 14e-eeuwse beeldhss (*codices picturati*) van groot formaat (30/35 x 24/27 cm) naar gemeenschappelijk stamhs uit de regio Halberstadt/Magdeburg. Oudste hs: Heidelberg UB, Cpg 164 (c.1300/15): 30 bl. (een derde van oorspr. bestand). Nederduits hs: Oldenburg LB, Cim I 410 (vm Rastede A 1,1): voor graaf Johannes III van Oldenburg, gedateerd 1336; ill.: 81 bl. (landrecht), 14 blz. ingekleurd en verder in voortekening. Meest complete hs: Dresden LB, M 32 (c.1350): 92 bl., met 924 afb; verwant: Wolfenbüttel, HAB, Guelf.3.1 Aug.2o (1348-62/71): 86 bl. Van alle codices bestaan Facsimile-edities.

[658] Voor het Heidelberg-hs, zie: Koschorreck 1976, 110 f.: nr 115 (13v): Landrecht III 6,1: *Vortopelt ein knecht sines herren gut*. Oldenburg: fol. 59v,3 en 65v,2; Dresden: fol. 34r,1 en 37v,1; Wolfenbüttel: fol. 40r,1 en 43v,1.

[659] Oldenburg: fol. 12v,2 en 3; Dresden: fol. 7v,4; Wolfenbüttel: fol. 13v,4. Het erfrecht behandelt ook speelschulden (*schuld aus dobelspel/topilspil*), die niet door de erfgenamen hoeven te worden ingelost aan de schuldeisers. Op de bijbehorende illustraties wordt de erfenis aangeduid door drie bokalen met deksel en de speelschuld door drie dobbelstenen: O fol. 10r,4 en 10v,2; D fol. 6r,4 en 6; W fol. 12r,4 en 6.

ede moet verklaren niet meer met valse stenen te dobbelen of een ander misdrijf te begaan, want dan wacht hem de doodstraf. De afbeelding op fol. 42^{v} toont een mildere straf, namelijk uitwijzing uit de stad.[660] Een eeuw later waren de speelpraktijken blijkbaar zo uit de hand gelopen dat de raad het dobbelspel op zich had verboden, want in 1411 worden drie mannen opgepakt wegens dobbelen en overtreding van dit gebod.[661]
Voor zijn weergave van de misstanden bij het spel volgt de illustrator de beeldtraditie van het verspelen van kleding. De twee spelers zitten in een open portico op een houten bank aan het speelbord. Dat hier door de winnaar vals wordt gespeeld is hooguit af te leiden uit zijn zelfverzekerde houding en het triomfantelijke gebaar waarmee hij de winst opeist van de verliezer, die onder zijn mantel al met 'blote rug' zit. Het jeugdige slachtoffer kijkt met vertwijfelde blik naar twee staande toeschouwers achter hem, een vrouw en een man, die geschokt reageren op dit dobbeldrama. De spelsituatie herinnert aan de herbergscène op het 'Prodigusvenster' van Bourges, waar de Verloren Zoon op vergelijkbare wijze zijn geld en kleren verliest. De dobbelminiatuur uit Soest lijkt in alle opzichten een (spiegelbeeldige) variant op deze Franse spelcompositie van een eeuw eerder, inclusief de zithoudingen en gebaren van de beide spelers. De beeldtraditie van het dobbelduel aan het speelbord gaat echter veel verder terug. Het zegevierende speelgebaar van de 'valsspeler van Soest' konden we immers in de Romeinse tijd al aantreffen in de straten van Antiochië, zoals het 5^{e}-eeuwse vloermozaïek uit die stad laat zien.

De dobbelaars en het dobbelspel in de Carmina Burana

De verhouding tot de morele traditie

In de Carmina Burana komen de 'gevaren' van het spel voornamelijk aan bod in de belerende verzen CB 207, die op de miniatuur volgen. Het onbetrouwbare dobbelspel (*tessera perfida*) gaat volgens spreuk III gepaard met leugens, ruzies, wantrouwen en diefstal (*mendacia, iurgia, rara fides, furta*) en leidt tot naaktheid, vermagering en verlies van vermogen (*nudi, macies, substantia curta*). Hoewel het genoeglijke en bedaarde dobbeltafereel op de voorafgaande afbeelding dit alles niet doet vermoeden, kleuren deze verzen blijkbaar toch de blik op de voorstelling, getuige enkele beeldcommentaren in recente cultuurhistorische en literaire overzichten. Deze brengen de zo bedaarde spelersgroep uit de Codex Buranus in verband met valsspelen en zelfs met moord en doodslag.[662]
Tegen de achtergrond van de dominante negatieve weergave van het gokspel is het echter juist opvallend dat het element strijd, ruzie en geweld in de Carmina Burana vrijwel afwezig is. Zowel in de liederen als op de afbeelding van de dobbelaars ligt de nadruk op het dobbelen als speels kroegvermaak. De kans op winnen of verliezen maakt de spanning van het geluksspel uit en het verlies

[660] Andere steden kenden vergelijkbare zware straffen voor valsspelers: uitwijzing, afhakken van de hand, onthoofding. Berucht waren de vervalste dobbelstenen uit Burghausen in Opper-Beieren, vandaar de uitdrukking *falsch wie ein Burghauser würfel*. Naar Tauber 1987, 42-5; cf. *Kuenringer* 1981, nr 503 (H. Birkhan).
[661] Soest, Stadtarchiv XI 107; 51 bl. van 21,5 x 15,5 cm, met 13 miniaturen; 7 katernen: 2 bladen met afb. op versozijde, gevolgd door de vroegste optekeningen (1315-41), dan gebonden en aangevuld tot 1421. Katern 1: huldiging van de aartsbisschop (van Keulen) en diens maarschalk (van Westfalen), katern 2: aanklacht voor de stadsrechter (1 afb.); dan meestal: misdaad en straf. Katern 6: afb. 11 en 12; oudste teksten (1315) op fol. 42^{r}: nr 316: *Winandus Peperloghe arbitravit, quod non debet tesserare cum malis tesseribus sub pena vite sue*; W.P. verklaart dat hij niet meer met valse dobbelstenen zal dobbelen op straffe van zijn leven; nr 317: *Item dictus Peper arbitratus est, si inventus fuerit in legitimo excessu, ut ad mortem dampnetur*; dezelfde P. heeft verklaard dat als hij anderszins bij een misdrijf betrapt wordt, hij dan ter dood zal worden veroordeeld. Vgl. katern 5: afb. van verhoor en gevangenzetting; nr 310 (1411): drie mannen hebben gedobbeld en daarmee het gebod van de raad gebroken. Kohl 1980, 39-41, 85-6, 127.
[662] Zie bv. Althoff, Goetz en Schubert 1998, 246, afb. 8: 'Aus dem Kontext der Abbildung geht hervor, daß es sich um Falschspiel handelt'; bij bespreking van stedelijke speelverboden in de late Middeleeuwen (E. Schubert), in combinatie met 'Soester Nequambuch' (245, afb. 7). Vgl. W. Spiewok, 'Freidank', in: *Geschichte der deutschen Literatur* 2, ed. R. Bräuer, 1990, 641, waar de Buraanse dobbelscène ('Vaganten beim Würfel-spiel') als illustratie fungeert bij een wel zeer drastische spreuk uit Freidanks 'deugdenleer', *Bescheidenheit* 48,25-6: *Von spile hebt sich grôziu nôt,/von spile lît ouch maneger tôt*; 'Das Glücksspiel bringt meist wenig Glück. Manch Spieler blieb schon tot zurück'.

van kleding wordt op laconieke toon als een bij het spel horend risico opgevoerd. De 'naakte' speler behoort evenzeer tot de vaste topoi van de dobbelliederen als de speelmakkers en de wijn. Slechts in de bovengenoemde verzen met een meer didactische inslag wordt gewezen op de gevaren van het gokken, zoals valsspelen en bezitsverlies. Maar buiten deze enkele versregels lijken de samenstellers van de liederenverzameling niet geïnteresseerd in een zedenpreek over 'het spel' en ook de kunstenaar heeft zich bij de uitbeelding ervan onthouden van moreel commentaar. Op zijn weergave van het dobbelspel gedragen de spelers zich voorbeeldig en komt zelfs de uitgeklede verliezer niet voor.
De vraag of de dobbelminiatuur uit de Codex Buranus een moreel-didactische boodschap bevat wordt door kunsthistorici dan ook meestal ontkennend beantwoord. Enkel Hella Frühmorgen-Voss interpreteerde de afbeelding, in tegenstelling tot de liedteksten, als een waarschuwend exempel in de lijn van de illustraties bij de *Welsche Gast*. De Carmina Burana is echter geen deugdenleer maar een liedboek en de beeldcyclus lijkt ook verder geen moraliserende toon aan te slaan. Bovendien behoort de dobbelafbeelding tot een groep voorstellingen van speels vermaak in combinatie met drinken. Binnen deze thematische samenhang worden mogelijke contrasten tussen het dobbelspel en het schaakspel niet uitgebuit, zoals op het vloermozaïek van Piacenza. Zowel schaken als dobbelen worden hier gepresenteerd als aangenaam tijdverdrijf, onder het genot van wijn.[663]

Het dobbelen als gezelschapsspel
In tegenstelling tot de eerder besproken voorbeelden geeft de Buraanse miniatuur een neutraal of zelfs positief beeld van de dobbelaars en het spel dat zij spelen. De spelers hebben een verzorgd uiterlijk, gaan goed gekleed en vertonen waardig gedrag. Ze zitten niet buiten op de grond, maar binnen aan tafels in twee tamelijk ordelijke groepen en beoefenen vol ijver het spannende maar vreedzame spel. De nadruk valt daarbij niet op het gokken, maar op de speelgenoten (*socii*) en de gezelligheid van het kroegleven. Zo te zien spelen de *aleatores* niet om het gewin, er ligt geen geld als inzet op tafel, maar om de wijn die wordt aangedragen.
Het grote verschil tussen de spelsituatie in de Carmina Burana en in de moraliserende 'afkeurende' traditie is dat het speelse en sociale aspect bij deze laatste geheel ontbreekt. Het dobbelspel heeft daar het karakter van een duel tussen twee tegenstanders aan een klein speelbord, waarbij vooral de heftige reacties na afloop worden getoond. Op de Buraanse voorstelling is het dobbelen een gezellig groepsgebeuren: spelers en toeschouwers zitten rond grote kroegtafels geschaard en de dobbelronde (om de wijn) is nog in volle gang.
De Buraanse miniatuur toont het dobbelen als gezelschapsspel en laat daarmee de zelden belichte aangename kant van het spel zien. Het thema van deze voorstelling is niet het gevaar van het gokken, maar het plezier van het spelen. In overeenstemming met de drink- en speelliederen wordt het dobbelen gepresenteerd als een kroegspel voor mannen onder elkaar waarbij flink wordt gedronken ter verhoging van de stemming en de speelvreugde. Voor vrouwelijk gezelschap is in de Latijnse kroegliederen en op de drie spelvoorstellingen geen plaats.

Het dobbelspel en de Buraanse speltrias
De weergave van het dobbelen in de Codex Buranus is niet moraliserend, maar in zekere zin wel didactisch van aard. De afbeelding laat namelijk op voorbeeldige wijze zien hoe het dobbelspel wordt gespeeld. Door hun opgeklapte positie bieden de tafels vol zicht op het speelvlak met de dobbelstenen. De spelers volgen de spelregels en aan de hand van hun speelgebaren is de dobbelronde goed te volgen. Dit instructieve karakter is nog sterker bij de aansluitende bordspelen, waar het speelvlak met stenen de voorstelling domineert. De schaakafbeelding fungeert hier ook daadwerkelijk als visuele speluitleg bij een leerdicht over het schaken. Hoewel het dobbelspel in de kroegliederen als bekend verondersteld wordt en geen nadere uitleg behoeft, volgt de illustratie van het kansspel een vergelijkbaar educatief model. Bovendien heeft de illustrator de spelsectie uitgebreid met een tweede bordspel, het in de tekst niet specifiek genoemde maar destijds bijzonder populaire 'tafelspel' of triktrak. Dit

[663]Zie: Frühmorgen-Voss 1975, 51 n.103, 70 (1985, 92-3). In reactie hierop: Diemer 1987-1, 1295 en 1987-2, 63, 66-9. Zo ook: Walworth 2000, 78, 80-81.

drietal spelen wordt in de contemporaine hoofse literatuur vaak in één adem genoemd, soms nog aangevuld met het molenspel.[664]
De Buraanse kunstenaar brengt zo de 'spelmodes' van zijn tijd in beeld en volgt daarbij de uit speltractaten bekende verschillen in waardering van de diverse spelen. Binnen deze spelhiërarchie heeft schaak als denkspel de hoogste status, dobbelen als kansspel de laagste en neemt een strategisch bordspel als triktrak een tussenpositie in. De Buraanse speltrias toont deze rangorde in opgaande lijn, door de gekozen volgorde en misschien ook door de stijgende positie van de miniaturen op de pagina, al kan dit laatste evengoed aan toeval in de mise-en-page worden toegeschreven.
De neutrale weergave van het dobbelen en de toevoeging van triktrak wijzen erop dat de kunstenaar zijn spelillustraties ontleend heeft aan een specifieke beeldcyclus over dit thema. De sterke onderlinge samenhang en de op speluitleg gerichte vormgeving van de drie miniaturen doen denken aan een geïllustreerd speltractaat als mogelijke bron.[665] Het beroemdste voorbeeld van dit genre is een halve eeuw jonger dan de Carmina Burana en afkomstig uit Spanje, maar laat overeenkomstige beeldformules zien.

Het Spaanse Spelenboek van Alfonso el Sabio

Dit Spaanse 'Boek over de Spelen' werd samengesteld voor en door koning Alfonso X van Castilië en Léon, die in 1221 in Toledo werd geboren, in 1252 de troon besteeg en in 1284 overleed in Sevilla, de stad die hij in 1248 met zijn vader op de moslims had veroverd. Hij staat bekend als 'Alfonso el Sabio', de Wijze of Geleerde, en aan zijn multiculturele hof kwamen belangrijke astronomische, historische, juridische en literaire werken tot stand, mede op basis van vertalingen uit het Arabisch. De spelenverzameling was zijn laatste grote project. Nadat hij in 1282 door zijn zoon Sancho en opstandige edelen was afgezet had hij zijn toevlucht gezocht in Sevilla, waar hij in april 1284 stierf voor een verzoening tot stand was gebracht. De verzameling is opgetekend in een rijk geïllustreerde codex, die blijkens het colophon in 1283 in Sevilla werd voltooid, kort voor de dood van de geleerde koning. Alfonso's Spelenboek is in het Castiliaans geschreven en draagt de titel *Libro de Acedrex, Dados e Tablas*, 'Boek over Schaak, Dobbelen en Tafelspel'. Het werk bevat tractaten over de verschillende in zijn rijk in gebruik zijnde gezelschapsspelen, op de eerste plaats schaak, maar ook andere bordspelen en zelfs dobbelen.[666]
Het Spelenboek opent met een voorwoord door Alfonso el Sabio zelf. In zijn proloog prijst de koning de door hem in dit boek behandelde gezelschapsspelen door te wijzen op de onderhoudende kwaliteiten van het spel, dat de mens tot passend vermaak (*alegria*) kan dienen. Met deze positieve benadering van alle spelen, ook het dobbelspel, rechtvaardigt de geleerde vorst zijn keuze voor het spel als onderwerp van een prestigieus instructieboek. Het gebruik om een spelenboek te beginnen met een legitimatie van het spel stamt uit de Arabische schaakliteratuur. De Spaanse koning Alfonso keurt elk spel goed als tijdverdrijf, waar mensen van alle leeftijden vreugde aan beleven. Het plezier in het spelen biedt hen zo een remedie tegen de ontberingen van het menselijk bestaan. Bij enkele van de benarde omstandigheden waarin het spel troost en afleiding kan bieden moet men onwillekeurig aan de oude koning in zijn ballingschap denken. Tot de bezigheden waarin mensen zich verheugen

[664]Bv. *Roman de la Rose* v.10839 (Jean de Meung c.1275): *De gieuz de dez, d'eschez, de tables*; Schultz 1889[2], I, 533 (n.3). Vgl. de bovengenoemde spelpassage in de *Roman de Brut* van Wace (1155): tijdens Arturs kroningsfeest vermaken zijn ridders zich met dobbelen, schaak en molenspel. Voor een Duits voorbeeld van spelvermaak tijdens een hoffeest, zie Bumke 1986, 304 (n.111): *Sô spilten die ûf dem brete mîle alde wurfzabels; dise phlâgen schâchzabels, jene teilten ir spil an den val*; Zo speelden sommigen op het bord molenspel of triktrak; anderen speelden schaak, weer anderen 'würfelten um die Wette'; uit: Heinrich von dem Türlin, *Der Mantel* 297-300.
[665]Vgl. Walworth 2000, 78-9. Voor de Buraanse speltrias bijeen, zie: CB I.1 Hilka-Schumann 1930, beeldkatern (in kleur), pl. 5abc: 'Würfelspiel, Puff- oder Trictracspiel, Schachspiel'; drie spelen boven elkaar (dobbelspel iets verkleind).
[666]Madrid, Escorial J.T.6 fol.; 98 bl. van c.40 x 28 cm; tekst in twee kolommen (gotische minuskel); 150 miniaturen, waarvan 10 bladvullend. Inhoud: Schaak (1-64), Dobbelen (65-71) en Tafelspel (72-80), plus varianten: Grootschaak (81-5), Vierschaak en rond Tafelspel (87-9), Molenspel (91-3), Astronomisch bordspel (95-7). Steiger 1941; Wollesen 1990; Keller 1967; Tronzo 1977. Zie onder: schaak en triktrak.

behoren sport en spel, aldus Alfonso. Buiten beoefenen velen fysieke sporten als het steekspel te paard, worstelen en vechten, steen- en speerwerpen, maar ook binnenshuis kunnen spelen hun nut bewijzen om zorgen en verveling te verdrijven, op elk gewenst tijdstip, zowel bij dag als bij nacht. Bovendien zijn deze zittend beoefende spelen tevens geschikt voor vrouwen, ouderen, gevangenen en zeevaarders.[667] Daarom heeft de koning bevolen dit boek te vervaardigen 'waarin we spreken over de manieren waarop deze spelen het best gespeeld kunnen worden, zoals schaak, dobbelen en tafelspel.' Zoals gebruikelijk bij dit soort tractaten vervolgt Alfonso met de vraag naar het ontstaan van de verschillende typen spelen. Het inleidende verhaal dient tevens als raamwerk voor het boek, want de spelen worden behandeld in de volgorde van de vertelling. Volgens Alfonso staat in de oude boeken geschreven dat er in Groot-India een koning leefde, die zich omringde met drie wijzen die hij vaak vroeg de oorzaken en gevolgen der dingen te verklaren. Alle drie verkondigden zij een andere leer. De eerste zei dat in het leven verstand (*seso*) meer waard is dan geluk (*ventura*), terwijl de tweede het omgekeerde beweerde en de derde verklaarde dat beide gebruiken de ware wijsheid (*cordura*) is. Nadat zij hun meningen hadden uiteengezet beval de koning hen hem een bewijs voor te leggen van hun beweringen. Ze trokken zich terug, bestudeerden hun boeken en toen de termijn verstreken was verschenen zij voor de koning, ieder met een spel als bewijs. En de wijze die aan het verstand de voorkeur gaf, bracht het schaakspel mee en demonstreerde dat de slimste en oplettendste de ander kan overwinnen. En de tweede, die voor het geluk koos, bracht de dobbelstenen mee en toonde aan dat enkel het geluk bepaalt wie wint of verliest. De derde die gezegd had dat verstand en geluk samen de voorkeur verdienen, bracht het tafelspel mee waaruit blijkt dat de goede speler ook als de dobbelstenen tegen hem zijn door zijn verstand de schade kan vermijden die de toevallige worp met zich meebrengt. Het oorsprongsverhaal wordt geïllustreerd door twee miniaturen, op de voor- en achterzijde van blad 2. Op beide illustraties verschijnen de drie oosterse wijzen voor de tronende Indische koning, op de eerste staand met elk een boek in de hand, op de tweede zittend op de grond met het spel dat zij hebben uitgevonden om hun leer te bewijzen: de eerste een schaakbord met stukken, de tweede een speelbord met drie dobbelstenen, de derde een triktrakbord met speelschijven en eveneens drie (kleiner weergegeven) dobbelstenen.[668]

De beeldcyclus

De openingsminiatuur portretteert koning Alfonso als opdrachtgever en samensteller van het Spelenboek, en wel met name van het Schaakboek, want de boeken over het Dobbelspel en het Tafelspel openen met een eigen vergelijkbare miniatuur. Op deze introductie-afbeeldingen wordt de tronende koning begeleid door assistenten (een secretaris en/of adviseur) en vertegenwoordigers van het betreffende spel: een aristocratisch paar bij de bordspelen en een ongeduldige spelersgroep bij het dobbelspel. Bij het dobbel- en tafelspel wordt Alfonso jeugdig voorgesteld en tronend in een gotische zaal. Op de openingsminiatuur troont hij echter als een oudere vorst in een Moorse paleiszaal, analoog aan de Indische koning van de oorsprongslegende, met wie hij zich zo identificeert. De miniatuur onder de proloog (fol. 1^{v}) toont Alfonso's werk in uitvoering; in het scriptorium zitten drie schrijvers, waaronder een clericus en een geleerde vertaler, die aan hoge lessenaars werken aan de drie delen van het boek.

Na de openingsscène met Alfonso en de spelers begint de tekst van de drie boeken steeds met een speluitleg, die geïllustreerd wordt door een afbeelding van een werkplaats waar respectievelijk een schaakbord met stukken (fol. 3^{r}), dobbelstenen (fol. 65^{v}) en een triktrakbord met speelschijven (fol. 73^{r}) vervaardigd worden. Op deze introducties volgt dan de eigenlijke inhoud van het boek, met als kern een grote verzameling schaakpartijen (103 eindspelen), aangevuld met 10 dobbelspelen, 15 vormen van het tafelspel, bordspelvarianten, het molenspel (*Alquerque*) en als geleerd besluit astronomisch schaak en triktrak.

In een dergelijk vorstelijk boek verwacht men wel een figuratieve 'titelminiatuur' bij elk van de behandelde speltypen, met spelers in actie aan het bord of aan de speeltafel, zoals op de spelminiaturen in de Carmina Burana. Maar Alfonso zette voor zijn laatste grote werk nog eenmaal alle middelen van

[667]Vgl. de situatie van de koning: 'en evenzo mannen die oud en zwak zijn .. of zij die in de macht van een ander zijn, in de gevangenis of in gevangenschap'.

[668]Codex Alfonso, fol. 1^{v}-2^{v}, ill.: fol. 2^{rv}; Steiger 1941, 6-11 (afb. 2^{v}: 9); cf. Petzold 1986, 80, 89, 85: kleurafb. 32 (2^{v}); Wollesen 1990, 286-7; Holländer 1993, 399; idem 1994, 9-10, met afb. (2^{v}); Walworth 2000, 78-9.

zijn atelier in en liet de verklarende diagrammen van alle spelbesprekingen uitwerken tot een geschilderd speltafereel, resulterend in een platenboek met 150 afbeeldingen. In aansluiting op Alfonso's voorwoord toont de beeldcyclus hoe de diverse spelen ontspanning en vermaak bieden aan alle lagen en groepen van de bevolking, in huiselijke kring en onderweg, in de kroeg en aan het hof. De miniaturen stammen uit de schilderschool van Sevilla, die daarvoor al naam maakte met de uitvoerige beeldcycli in de prachtcodices van Alfonso's beroemde verzameling Marialiederen, de *Cantigas de Santa Maria* (c.1257-1279), en de illustraties van geleerde handboeken als het *Lapidarium* (Stenenboek), gedateerd 1276, dat uit het Arabisch werd vertaald in opdracht van 'de verheven en geëerde Don Alfonso, liefhebber van wetenschappen en geleerdheid'.[669] Het atelier van Alfonso combineerde eigen kenmerken met invloeden van de Siciliaans-Apulische hofkunst van Frederik II en vooral de Parijse hofstijl van Lodewijk IX (c.1250-70). De beeldcyclus van het Spelenboek laat dan ook een eigenaardige mengeling zien van oosterse en westerse elementen, zoals een architectuurkader dat afwisselend Moors en Frans-gotisch van karakter is. In het ecclectische hofatelier moeten modellen van Franse, Italiaanse, Spaanse en Arabische herkomst aanwezig zijn geweest. Voor de scènes uit het Moorse hofleven kon men vermoedelijk teruggegrijpen op de Andalusische schilderschool van Sevilla uit de vroege 13^{e} eeuw.[670]

Libro delos dados - Het Boek van de Dobbelspelen

In het Spelenboek van Alfonso is ook een deel aan het Dobbelspel gewijd (fol. 65-71). Op de openingsminiatuur (fol. 65^{r}) dicteert de tronende Alfonso zijn Spelenboek aan een schrijver, die nog wordt geassisteerd door een jeugdige informant, terwijl een ongeregelde groep dobbelaars de koning om speeltoestemming komt vragen.[671] De vorst staat het kansspel toe en neemt het zelfs op in zijn beschrijving van de gezelschapsspelen, elk spel kent immers zijn geschikte gelegenheid. Wel lijkt hij de dobbelaars te manen zich in ieder geval aan de regels te houden.[672]

Op de tweede miniatuur (fol. 65^{v}) is de fabricage van dobbelstenen in de werkplaats van een beenbewerker stap voor stap te volgen: het snijden, vijlen en polijsten van de blokjes, het uitboren en met zwarte inkt opvullen van de ogen.[673] De voltooide dobbelstenen liggen op een tafel uitgestald, waar ze door een vrouw worden verkocht aan een schamel geklede dobbelaar. Hierna worden de dobbelspelen beschreven waarmee de speler een gok kan wagen. Het zijn allemaal variaties op het met drie stenen gespeelde basisspel, dat gewonnen wordt door degene die in één worp de meeste punten behaalt (*el iuego de mayores*). De dobbelspelen worden geïllustreerd door tien speelscènes, die deels teruggaan op een oudere beeldtraditie die we ook de Carmina Burana terugvinden.

Op de twee inleidende miniaturen van het Dobbelboek en op een aantal spelillustraties wordt de stereotiepe aartsdobbelaar ten tonele gevoerd: de berooide kroegloper en gokverslaafde met de verwilderde haardos, die blijft hopen op een geluksworp. Een ander bekend type speler is de agressieve gokker die niet tegen zijn verlies kan en snel zijn wapen trekt of met zijn tegenstander op de vuist gaat. Maar naast deze dwazen en vechtjassen wagen ook personen van meer aanzien hun kans bij het geluksspel, een enkele keer doet zelfs een vrouw mee. In alle dobbelsituaties wordt om een inzet gespeeld, meestal in de vorm van geld dat duidelijk zichtbaar in stapels op tafel ligt. Het kansspel om geld wordt niet alleen in de kroeg maar ook aan het hof gespeeld, door soldaten en hovelingen maar (althans op de afbeeldingen) niet door de wijze koning zelf.

De tekst geeft enkel een beknopte beschrijving van de verschillende spelvarianten, maar de uitvoerige illustraties laten rondom de opgeklapte tafels met de dobbelstenen levendige en soms chaotische spelsituaties zien. Hebzuchtige spelers van laag allooi lijken daarbij een voorkeur te hebben voor de meest riskante spelvormen, die aanzetten tot bedrog, ruzie en geweld, terwijl de meer gematigde

[669]Zie: Keller 1967, 65, 69-70 en 142-3.

[670]Zie bv. het geïllustreerde Arabische handschrift met het liefdesverhaal van Bayâd en Riyâd; Rome Vat.ar.368, fragment met nog 14 miniaturen; Ettinghausen, *Arab painting*, 125-9.

[671]Dobbelboek: Steiger 1941, 283-303; Tronzo 1977, 19, 21. Openingsminiatuur: Steiger 1941, 285; Petzold 1986, 80, 87: afb. 35.

[672]Alfonso onderscheidt zich hierin van zijn tijdgenoten. Keizer Frederik II vaardigde in 1232 een wet uit tegen de dobbelaars (*de aleatoribus*) en koning Lodewijk IX van Frankrijk verbood in 1255 elk spel (ook triktrak en schaak) en de fabricage van dobbelstenen. Naar Schultz 1889^{2}, I, 531 (n.4,5); cf. Tauber 1987, 60.

[673]Vgl. Oexle 1985.

vormen van het kansspel door beschaafdere personen als tijdverdrijf worden beoefend. De afbeeldingen verraden de invloed van uiteenlopende beeldtradities van het dobbelspel. Naast neutrale spelweergaven en scènes van volks of hoofs vermaak met wijn en spel vinden we ook waarschuwingen tegen de welbekende gevaren en ondeugden van het gokken.
Nadat de dobbelaar een set nieuwe stenen heeft aangeschaft beproeft hij met zijn speelmakkers in de kroeg zijn geluk bij diverse dobbelspelen. Bij de uitbeelding van *rifa* gaat het er in de wijnschenkerij genoeglijk aan toe en ligt de nadruk op het samen drinken en spelen (fol. 68^{v}). Maar bij het gooien van *triga* (drie gelijk of 15 en hoger) wordt de stemming grimmig (fol. 67^{r}). Een groep dobbelaars heeft zich rond het speelbord verzameld, wanneer er onenigheid ontstaat. Twee toeschouwers wijzen op een worstelend spelerspaar links van het speltafereel. De combinatie van op de grond spelende halfnaakte dobbelaars met een vechtscène doet denken aan de moraliserende voorstellingen uit Frankrijk en Noord-Italië. Op het vloermozaïek van Piacenza is bovendien de waard al bij het dobbelen aanwezig, zoals hier bij de *rifa*-scène.[674] Op fol. 67^{v} wordt door een groep van vijf ridders hoog ingezet bij het riskante spel *azar*, terwijl buiten hun paarden wachten. De winnaar heeft de *azar* of geluksworp van 15 (5-5-5) gegooid en int zijn winst: geld, twee mantels en een paard.[675] Op fol. 70^{v} speelt een groep met dolken gewapende soldaten de nog riskantere variant *medio azar* (halve kans op geluk) waarbij de ruzie zo hoog oplaait dat de vechtersbazen elkaar met hun steekwapens te lijf gaan.[676] Op de voorzijde van hetzelfde blad (fol. 70^{r}) speelt een gemengd reisgezelschap onderweg een gemoedelijk spelletje *panquist*: links drie jonge mannen, rechts een modieuze heer en de enige vrouw (met hoofddoek) in het hele Dobbelboek.
Ook door aristocraten en hovelingen wordt om geld gedobbeld in diverse hofscènes. Zo spelen zes ridders in een paleishof het *marlota*-spel (afb. 113), begeleid door luitmuziek en wijn (fol. 68^{r}).[677] Op fol. 69^{r} spelen twee ridders *par con as* (gelijk met een) in een paleiszaal en tot schrik van de omstanders trekt de verliezer zijn wapen nadat zijn tegenstander de winnende worp (3-3-1) heeft gegooid. Op de vergelijkbare scène op fol. 71^{r} (*azar pujado*) gaat het er tussen de heren vrediger aan toe. De slotafbeelding van het dobbelboek illustreert in een bijna paginavullende voorstelling het ingewikkelde spel *guirguiesca*, dat door een hofgezelschap wordt beoefend bij een paviljoen in een Moorse tuin. Deze slotscène reflecteert de oosterse sfeer aan het Andalusische hof van Sevilla.
De meeste gelijkenis met de dobbelminiatuur in de Carmina Burana vertoont de illustratie bij het als eerste besproken en meest verbreide standaardspel *el iuego de mayores* ofwel: wie met drie dobbelstenen ‘de hoogste ogen gooit’ (fol. 66^{r}).[678] Evenals op de Buraanse voorstelling zitten ook hier twee groepen spelers rond grote kroegtafels te dobbelen en ligt alle nadruk op de intensiteit waarmee gespeeld wordt (afb. 114). Zoals in alle dobbelscènes en ook bij veel van de bordspelen zitten de spelers in kleermakerszit op de grond. De rechtse groep wordt geflankeerd door drie staande figuren die geen wijn aandragen maar toezicht op het spel houden en commentaar leveren, zoals de waard in de Codex Buranus. De spelers zijn welgeklede en goedgekapte jonge mannen, waarvan een enkele ook nog een mantel draagt. Aan de linkse tafel zitten aan weerszijden drie mannen, aan de rechtse een groep van drie en twee, zowel spelers als toeschouwers. Alle deelnemers bevinden zich hier aan de lange zijkanten van de tafels, geen enkele aan de korte bovenzijde. De figuren gaan deels achter elkaar schuil en vooral de drie hoofden op een rij links van de rechtse tafel doen aan de linkse groep van de Carmina Burana denken. De houten tafels, met duidelijk zichtbare nerven, zijn als altijd omhooggeklapt om de spelsituatie te tonen, die in de bijbehorende tekst wordt beschreven. Bij dit genre van speluitleg passen ook de groot weergegeven dobbelstenen, die links een hoge stand van 15 (6-6-3) en rechts een lage stand van 6 (4-1-1) laten zien. Bovendien hebben de dobbelaars hun inzetten op tafel uitgestald. In vergelijking met de bedrijvige en begeesterde dobbelspelers in de Codex van Alfonso blijven de dobbelaars in de vijftig jaar oudere Codex Buranus een schematisch bijeengebrachte groep standaardfiguren, maar wel in een opvallend gelijke compositie.

[674]Zie boven: de waard.
[675]Vgl. de Sequentia van de Spelersmis CB 215: de zes-vijf nam kleren, paard en bontmantel onverwijld van zijn bezitter af (2a); zie boven: woord-beeld.
[676]Tronzo 1977, 24, fig. 11; Wollesen 1990, 287, afb. 10; Klamt 2001, 75, afb. 8.
[677]Tronzo 1977, 22, fig. 9; zie boven: de wijnschenker.
[678]Wollesen 1990, 303, fig. 24, vgl. fig. 23: CB-afb.

Dobbelen als speels vermaak

Dat een dergelijke neutrale of zelfs positieve weergave van het dobbelspel deel uitmaakt van een bredere beeldtraditie van vermaak en spelen, blijkt vooral uit nog latere bronnen. Zo treffen we een met de Carmina Burana vergelijkbaar speltafereel met drie dobbelaars rond een tafel aan in de beeldcyclus bij *Das guldin spil* (Het gulden spel) van Meister Ingold. Deze geleerde predikheer schreef zijn allegorische 'spelenboek' rond 1432/33 in het Straatsburgse Dominicanerklooster, waar hij leesmeester was.[679] Ter vermaning van de lezer vergelijkt hij de zeven hoofdzonden met de 'ondeugdelijke spelen': schaak, tafelspel, dobbelen en kaarten, maar ook boogschieten, dansen en snarenspel. Het dobbelspel wordt zoals gewoonlijk verbonden met hebzucht, verder schaak met hoogmoed, tafelspel met gulzigheid en kaarten met onkuisheid. Een geïllustreerd afschrift uit 1450 (van Georg Mülich) vormt de basis voor de gedrukte versie met 12 houtsnedes (Augsburg 1472). De vier spelillustraties staan echter geheel los van de moraliserende inhoud en vormen samen een zelfstandige beeldreeks. De afbeelding bij *Das dritt spil ist schanczen* toont drie dobbelaars die om geld spelen aan een ronde tafel in de buitenlucht.[680] De spelersgroep van het kansspel bestaat uit drie reizigers van uiteenlopende welstand. De spelcyclus laat een dalende rangorde zien, die samenvalt met een sociale tweedeling. Evenals in de Carmina Burana komt deze vooral tot uiting in de entourage waarin gespeeld wordt. Het hoofse schaak wordt gespeeld door een dame en heer in een rijke zaal, tafelspel of triktrak door twee heren in een wat eenvoudiger interieur. Na deze 'kamerspelen' wordt het dobbelen gepresenteerd als een mannenspel voor onderweg, terwijl het nieuwe kaartspel wordt beoefend door een gemengd viertal rond een grote tafel in een onbestemde ruimte (een herberg?). De aandacht gaat meer uit naar de spelsituatie en de speelgebaren dan naar een exacte weergave van de attributen. De levendige interactie tussen de spelers benadrukt het gezelschapskarakter van de getoonde spelen.[681]

Zo zien we bij de uitbeelding van het dobbelspel grofweg twee tradities. Het dominante beeld in de middeleeuwse kunst is dat van een felle gokstrijd tussen twee tegenstanders aan het speelbord, culminerend in het zegevieren van de winnaar over de verliezer. De andere traditie, waartoe de miniatuur uit de Carmina Burana behoort, benadert het dobbelen meer als een aangename spelactiviteit, waarvoor drie of meer deelnemers zich rondom een tafel hebben geschaard. Beide speltradities kennen een eerbiedwaardige ouderdom en komen al op Romeinse vloermozaïeken voor. Zo verbindt de compositie van een drietal dobbelaars rond een tafel de Buraanse miniatuur niet alleen met latere middeleeuwse spelafbeeldingen, maar ook met het 3e-eeuwse *Triclinium*-mozaïek uit El Djem. In deze antieke eetzaal wordt het dobbelen eveneens als gezelschapsspel beoefend door drie spelers: een links, een rechts en een achter de tafel. De beeldtraditie van het dobbelen als speels vermaak heeft in de Middeleeuwen aanvankelijk weinig navolging gevonden. Pas met de opkomst van de profane beeldtaal in de 13e eeuw krijgt het dobbelspel weer de kans om samen met andere spelen afgebeeld te worden als onderdeel van het gezelschapsleven. De Codex Buranus vormt een eerste vroege getuige van deze omslag in de beeldvorming van het kansspel. De spelillustraties in de Carmina Burana, Alfonso's Spelenboek en het 'Gulden Spel' laten ons zien dat in de Middeleeuwen het dobbelen óók gewaardeerd werd als een gezellig, spannend en onderhoudend spel, waaraan zelfs heren van stand konden deelnemen.

[679] Auteur: ws de dominicaan Ingold Wild († voor 1450); deze had c.1400 in Milaan gestudeerd, was in 1414 in Wenen ingetreden, verbleef in het klooster van Basel en ging in 1429 naar Straatsburg; daar was hij eerst hofkapelaan en vanaf 1432 leesmeester in het predikherenklooster, waar hij *Das guldin spil* schreef onder de naam *mayster Ingold*.

[680] Vgl. de illustratie van het thema 'dronkenschap' (*ebrietas*) in het *Tacuinum*–hs van de Ceruti (c.1390-95): drie drinkende en dobbelende mannen rond een tafel buiten een herberg; zie boven: een heilzame dronk.

[681] Dobbelspel: houtsnede 1472 (ruim 8 x 11 cm): Tauber 1987, 42, 247: afb. 9; Aken 1994, 112-4, nr B 9: hele spelreeks; vgl. de miniatuur (1450): Ehn 1998, 68-9, afb. 1 (ÖNB).

HOOFDSTUK VIER-6
HET BORDSPEL: SCHAAK EN TRIKTRAK

Het onderwerp van de laatste twee spelminiaturen is een meer verheven bordspel, dat centraal staat in een afgewogen compositie. De afbeelding van het triktrakspel heeft als enige van de beeldcyclus geen relatie tot de teksten, maar is blijkbaar als formele tegenhanger van het schaakspel opgenomen. De speelscènes vormen samen een bordspel-tweeluik (op twee tegenoverliggende pagina's) en lijken als zodanig uit één bron overgenomen.

Het Schaakspel

In de rangorde der bordspelen neemt schaak onbetwist de toppositie in. Deze hoge status dankt het aan zijn prestige van zuiver denkspel, dat een beroep doet op de intelligentie en vrije wil van de spelers zonder invloed van het toeval. Het schaken heeft als verstandsspel ook opvoedkundige waarde: de speler scherpt zijn geest, ontwikkelt zijn strategisch inzicht en oefent zijn geduld en uithoudingsvermogen. Omdat het spel in wezen een gestileerde weergave is van een veldslag tussen twee legers werd het ook beschouwd als een nuttige voorbereiding op het krijgsbedrijf voor (toekomstige) legeraanvoerders.
Zoals alle vroege bronnen bevestigen heeft schaak zijn oorsprong in noordelijk India (het Indusgebied). Het krijgsspel is gebaseerd op de slagorde van het oud-Indische leger met zijn 'vier geledingen' (*chaturanga*): infanterie, cavalerie, olifanten en strijdwagens. De vroege Arabische geschiedschrijvers zijn het erover eens dat de Arabieren het uit India afkomstige spel via de Perzen hebben leren kennen, na hun verovering van het Perzische rijk (mid 7e eeuw). Het schaak (*shatranj*) zou zijn bedacht door een wijze brahmaan voor de Indische koning Balhît (gesitueerd rond 200 v.Chr.) om deze te beleren in verstandige regeer- en krijgskunst. De verhalen over de introductie van het Indische schaakspel aan het hof van de Perzische koning Khosrow I Anushirwan (531-79), waar als 'tegenzet' het *nard*-spel (triktrak) wordt uitgevonden, gaan deels terug op Perzische legenden uit de late Sassaniedenperiode.[682] Met de islamitische veroveringen verbreidden beide spelen zich door het Midden-Oosten verder westwaarts naar het Middellandse Zeegebied, tot in Egypte, Noord-Afrika en Moors Spanje. Aan het hof van de Abbasieden-kaliefen in Bagdad bestond in de 9e en 10e eeuw een sterke traditie van schaakpatronage. Het schaken werd er tot een ware kunst verheven, met geclassificeerde schaakmeesters en een eigen vakliteratuur. Hier ontstonden de oudst bekende schaaktractaten, toegeschreven aan de leidende spelers van die dagen, die tot in de 15e eeuw onovertroffen bleven. Beginnend bij de illustere kalief Harun ar-Rashîd (786-809) zijn tal van anekdotes bekend over schaakspelende heersers en kennis van het spel gold als een teken van verfijnde beschaving.[683] Volgens de overlevering introduceerde de uit Bagdad gevluchte musicus en hoveling Ziryâb het nieuwe spel in het westelijke *al-Andalus*, waar hij in 821/22 arriveerde. In ieder geval was het schaakspel voor 848 in Cordoba bekend en van de emir Muhammad I (852-86) wordt verhaald dat hij schaak speelde met een dienaar die een eersteklas schaker was.[684] Ook aan de andere islamitische vorstenhoven werd schaak op hoog niveau beoefend en hadden de heersers kostbare schaakspelen in hun bezit. Befaamd was de paleisschat van de Fatimieden van Cairo (969-1171), die in 1068 werd geplunderd door muitende troepen. Tot de kostbaarheden behoorden goudbestikte zijden 'speelkleden' voor schaak en nard, met stukken van goud en zilver, ivoor en ebbehout. Hun opvolger Saladin (1169-93), die in 1187 Jeruzalem veroverde op de kruisvaarders, stond behalve als krijgshaftig legeraanvoerder ook bekend

[682]Zie: Wieber 1972, 89-103.
[683]Frankische bronnen berichten over een gezantschap van Karel de Grote naar deze kalief in Bagdad (eind 797 tot mei 801), die terugkeerde met een witte olifant (Abû'l-Abbâs genoemd) beladen met geschenken. Het is niet bekend of zich hieronder ook een schaakspel bevond, maar deze gebeurtenis heeft wel aanleiding gegeven tot het associëren van kostbare schaaksets met Karel de Grote. Zie: Wichmann 1960, 281 f., 288: nr 1-3, 24-29, 7; Petzold 1986, 54-7; Eales 1986, 14; Kluge-Pinsker 1991, 14; *Ex Oriente. Isaak und der weiße Elefant*, tent.cat. Aken 2003, 1, 166-9.
[684]Wieber 1972, 63-7, 79, 229.

als een gepassioneerde schaker, die enkel in dit strategische spel afleiding vond.[685] De introductie van schaak in Europa gaat aan de periode van de Kruistochten (1098-1291) vooraf; de kruisvaarders namen het schaakspel (samen met triktrak) eerder met zich mee naar Palestina dan dat zij het vandaar mee terugbrachten. Al in de eeuw ervoor bereikte het nieuwe spel vanuit het Mediterrane gebied christelijk Europa: eerst Byzantium en in de loop van de 10e eeuw het Latijnse Westen. Het schaakspel werd niet alleen via Moors Spanje maar ook via Zuid-Italië en Sicilië, dat destijds eveneens onder islamitische heerschappij stond (831-1072), in zuidelijk Europa geïntroduceerd. Uit de bronnen blijkt dat het Schaak inclusief zijn stukken, regels en termen rechtstreeks uit de Arabische wereld in Europa werd geïmporteerd en men bleef gedurende de gehele Middeleeuwen, tot de aanpassingen van eind 15e eeuw, volgens de Perzisch-Arabische spelregels schaken. De Spaanse benaming *acedrex* gaat direct terug op het Arabische *ash-shatranj*, maar in de overige Europese talen is de spelnaam afgeleid van het centrale stuk, de koning ofwel *shah* in het Perzisch. Daarmee is Schaak ook letterlijk het 'Spel der koningen' geworden, hoewel het zo pas in de 15e eeuw werd genoemd.

Spelmateriaal: het schaakbord en de stukken

Het schaakbord

De borden waarop het schaakspel werd gespeeld zijn, in tegenstelling tot de stukken, grotendeels verloren gegaan. Uit de periode voor 1300 zijn wel speelborden voor triktrak, maar nauwelijks voor schaak bewaard gebleven, zodat we zijn aangewezen op vroege beschrijvingen en afbeeldingen. Hieruit blijkt dat het Perzische en Arabische 'schaakbord' nog niet de huidige vorm had van een geblokt houten bord, maar bestond uit een effen vierkante lap van leer of stof met ingetekende of opgenaaide lijnen ter markering van de 64 velden. Deze lijnmarkering is nog terug te vinden in de schaakdiagrammen van de Arabische schaakboeken. Mogelijk werd dit speelvlak van flexibel materiaal als een 'kleed' op een vlakke en harde ondergrond gelegd, een tafeltje of een speciaal ervoor vervaardigde speelkist waarin ook de stukken konden worden opgeborgen.[686]
Blijkens de vroegste schriftelijke bronnen werd het schaakspel in Europa vanaf het begin op een houten bord (*tabula*) gespeeld. In de twee eerder besproken Latijnse schaakgedichten (late 10e/11e eeuw) wordt het speelveld ook al aangeduid als een vlak met velden in het nog steeds gebruikelijke tweekleurige 'schaakpatroon'. Volgens de beschrijving in het populaire 11e-eeuwse leerdicht CB 210 zijn de velden van het schaakbord afwisselend beschilderd met wit en een daarmee contrasterende kleur (rood, zwart of blauwgroen).[687]
De miniatuur die in de Codex Buranus van rond 1230 dit gedicht illustreert toont het schaakbord als een omlijst vierkant vlak, beschilderd of ingelegd met zwart-witte velden. Dit 'klassieke' geblokte schaakbord is eind 12e eeuw al afgebeeld op het Noord-Italiaanse vloermozaïek van Piacenza, dat geheel in zwart-wit is uitgevoerd, en op een Zuid-Franse wandschildering in Le Puy. Ook de Spaanse koning Alfonso geeft in zijn Schaakboek van 1283 aan dat de velden op het bord door kleurverschil moeten worden onderscheiden. Op de bijbehorende afbeelding vervaardigt een schrijnwerker een schaakbord uit een plank, ingelegd met vakken uit licht en donker hout. In het Alhambra-museum in Granada bevindt zich nog een Andalusisch schaakbord van dit type (13e/14e eeuw). Evenals op de miniatuur heeft dit Moorse schaakbord aan de zijkanten gedecoreerde randen, zodat men het vierkante speelvlak altijd correct voor zich heeft, met een wit veld rechtsonder.[688] De uit de latere Middeleeuwen

---

[685] Zie Wieber 1972, 230-31.

[686] Zie: Wieber 1972, 240-1; Kruk 2001, 107-8. Vgl. de bovengenoemde 11e-eeuwse paleisschat van Cairo, met schaak- en nardkleden van goudbestikte zijde.

[687] Vgl. de termen gebruikt in de schaakpassage van het ridderepos *Ruodlieb* (Tegernsee c.1050-70): *scachorum ludus, tabula, tractus*, voor: schaakspel, bord en zet; vgl. het Catalaanse testament uit 1058: schenking van kristallen schaakstukken 'met bord' (*adtabula*) aan de kerk; zie onder. Voor de schaakgedichten, zie boven: woord-beeld.

[688] Brett/Forman 1980/1986, 69. Vgl. het Hebreeuwse schaakgedicht van de Spaans-joodse geleerde Abraham ibn Esra ofwel Rabbi ben Ezra (1092-1167), die het gebruik van een geblokt bord aanbeveelt; Trend 1933, 397. Traditioneel behoort een schaakbord tot de standaardopdrachten voor de meesterproef van schrijnwerkers; zie *Schönes Schach* 1988, 12.

bewaard gebleven schaakborden zijn voornamelijk rijk gedecoreerde pronkstukken, waarbij het schaakbord vaak nog met andere speelborden (voor triktrak en/of molenspel) gecombineerd wordt tot een luxe speelset of spellendoos.[689]

De schaakstukken

Hoewel het basisidee van het schaakspel en de spelregels eeuwenlang ongewijzigd bleven, waren de onderling verschillende schaakstukken wel aan vorm- en betekenisveranderingen onderhevig in de loop van zijn ontwikkelingsgang vanuit India via Perzië en het Midden-Oosten naar middeleeuws Europa.[690]
In de begintijd van de Islam (maar wellicht ook daarna nog) varieerde het uiterlijk van de schaakstukken van natuurgetrouwe figuren tot abstracte vormen. De Arabische bronnen lijken erop te wijzen dat de stukken die men van de Perzen overnam figuratief van karakter waren en dat er in de loop van de 8e en 9e eeuw een proces van abstrahering plaatsvond.[691] Mogelijk hebben beeldvijandige tendenzen in theologische kringen hun invloed doen gelden, maar de stilering van de schaakfiguren lijkt vooral een gevolg van de toenemende populariteit van het spel en een daarmee gepaard gaande grotere vraag naar gebruiksspelen met simpele en toch herkenbare stukken.[692] Op deze functionele oorzaak wijst ook koning Alfonso, die aan het slot van zijn schaakinleiding de vormgeving van de stukken bespreekt. Eerst geeft hij bij wijze van ideaalbeeld een beschrijving van de stukken in figuratieve vorm, als een miniatuurleger van gesneden beeldjes. Maar in de praktijk blijken dergelijke figuren moeilijk uitvoerbaar en erg kostbaar. Daarom zocht men een manier om ze te vereenvoudigen en goedkoper te maken, maar toch nog een zekere gelijkenis met de oorspronkelijke figuren te behouden.[693] Omdat op schaakafbeeldingen, uit even praktische overwegingen, enkel deze geabstraheerde stukken verschijnen, zal ik me bij de hieronder geschetste ontwikkeling tot dit type beperken.

Luxe import: fonkelende schaakjuwelen en glanzende ivoorstukken
Ook abstracte stukken van simpele vorm kunnen echter weer kostbaarheden worden, door ze te vervaardigen uit waardevolle materialen, zoals bergkristal en andere edele gesteenten. Dergelijke exotische schaakjuwelen zijn bewaard gebleven in Europese kerkschatten, waar ze vanaf de vroege 11e eeuw aantoonbaar zijn als schenkingen uit vorstelijk en adellijk bezit. Zo bevindt zich tussen de 'fonkelende edelstenen' die de preekstoel in de Akense Paltskapel sieren een schaakset van chalcedon en agaat. De ambo is blijkens de inscriptie een schenking van de laatste Ottoonse heerser Hendrik II (1002-24), uit de tijd voor zijn keizerkroning in 1014: *Rex pius Heinricus*. De stenen van dit koninklijke spel zijn een kostbare variant van de vroege geabstraheerde stukken uit Perzië (9e/10e eeuw), die in vormgeving nog dichter bij de oorspronkelijke schaakfiguren staan dan de latere types.[694] Mogelijk stamt de vorstelijke schaakset uit de bruidsschat van de Byzantijnse prinses Theophanu, die in 972 huwde met Otto II, en schaakte zij voorheen met deze 'Perzische' stukken aan het hof van Constantinopel. Toen een eeuw later, in 1083, een Boheemse prinses de Thüringse graaf Wiprecht van Groitzsch huwde, maakte 'een goudomrand schaakbord, met kunstig gesneden ivoren en kristallen stukken' deel uit van haar bruidsschat, zo berichten 50 jaar na dato de Annalen van het klooster Pegau (bij Leipzig).[695]

---

[689]Zie: Wichmann 1960, afb. 58/59, 80; Willemsen 2001, 54-5.
[690]Zie: Wichmann 1960; Petzold 1986; *Schönes Schach* 1988; Kluge-Pinsker 1991; idem 1992, 58-9, 72-81.
[691]Dit proces van abstrahering is te volgen aan de hand van vroege vondsten uit het Perzische gebied: figuratieve ivoorstukken uit Fergana en Afrassiab/Samarkand (Centraal-Azië): 7e/8e eeuw, en wat latere abstracte ivoorstukken uit Nishapur (NO-Iran): 9e/10e eeuw; Petzold 46; Kluge-Pinsker 10-14, afb. 2.
[692]Vgl. Wieber 1972, 241-2; Kruk 2001, 108, 116-7; Holländer 1993, 392-4.
[693]Uitleg schaakspel: Codex Alfonso fol. 2v-4v; Steiger 10-27.
[694]Schaakstukken ambo Aken: c.3-5 cm hoog; Kluge-Pinsker 1991, 32-4, 46, 48; Holländer 1993, 389-90, 411.
[695]*Annales Pegavienses*, (ed. Pertz 1859, 240-1): *una cum tabula scaccorum, auro redimita, lapidibus etiam eburneis et crystallinis artificiose sculptis, ...* Zie: Iwanczak 2001, 124, 142 (n.6); Petzold 66-8; Kluge-Pinsker 34-5.

Ongeveer gelijktijdig met de Akense schenking van Hendrik II vermaken twee leden uit de familie van de markgraven van Catalonië hun schaakstukken aan de kerk. Het eerste testament, uit 1008/10, werd opgemaakt door graaf Ermengaudus I van Urgel, kort voor de veldtocht tegen kalief Suleiman van Cordoba waarin hij sneuvelde (1010). Zijn schaakstukken (*meos schacos*) laat hij na aan het klooster van St.Gilles in Nîmes (St.Egidius Nemausensi) 'voor de werken van de kerk': *ad opera de ecclesia*. Het tweede testament, uit 1058, stamt van de weduwe van zijn oudere broer, gravin Ermessindis van Barcelona (dochter van de graaf van Carcassonne), die aan hetzelfde klooster kristallen schaakstukken schenkt, met een schaakbord (*echacos christalinos adtabula*).[696]
De in de testamenten van de Catalaanse gravenfamilie vermelde stukken worden in verband gebracht met de schaakstenen van bergkristal die werden bewaard in de kerk van Ager nabij Urgel (in de Pyreneeën), volgens de overlevering een schenking van de graaf. Het gaat om de restanten van twee verschillende speelsets: een met kleine gladde stenen en een met grotere stukken, gegraveerd met palmetranken. Op grond van de ornamentstijl vermoedt men dat de gedecoreerde stukken in Egypte (of Irak) werden vervaardigd, in de late 9e of 10e eeuw.[697] Een ander type decoratie kenmerkt de kristallen schaakstukken in het Spaanse Lérida, die rondom versierd zijn met 'palissadedecor'. Deze specifieke groep met rechtlijnig ornament wordt wat later gedateerd, 10e of begin 11e eeuw, en toegeschreven aan Fatimidisch Egypte of Syrië.[698] In de domschat van Osnabrück bevinden zich kristalstukken die tot minstens drie spelen hebben behoord. Vijf gladde stenen en twee met palmetdecor komen in vorm en formaat overeen met de gegraveerde set uit de kerk van Ager, de overige zeven behoren tot een spel met palissade-ornament, zoals de stukken in Lérida.[699] Deze 'kunstig gesneden' vroege schaakstukken van bergkristal laten met hun bolronde vormen al een sterkere stilering zien dan de Akense figuren. Sommige stukken hebben een gladgepolijst oppervlak, maar meestal doet een ingegraveerde decoratie de doorzichtige stenen schitteren, terwijl een laagje email aan de onderzijde de rode partij markeert. Hun precieze herkomst uit het islamitische gebied is moeilijk te bepalen. Zeker is alleen dat ze tegen het begin van de 11e eeuw in christelijk Noord-Spanje in gebruik waren en daarna ook als kostbare schatten in het Duitse rijk en verder in Europa verspreid raakten.[700]
Zelfs tijdens de Kruistochten kwamen oosterse luxespelen nog via diplomatieke uitwisselingen in westers bezit. Zo weten we uit de biografie van de Franse koning en kruisvaarder Lodewijk IX, dat deze als regent van Acre (1250-4) geschenken ontving van de beruchte vorst der Assassijnen van Syrië, ook bekend als 'le Vieux de la Montagne'. Onder de hem toegezonden kostbaarheden bevond zich een schaakspel, met figuren van bergkristal omsponnen door goudfiligraan.[701] Een soortgelijk spel uit de 13e eeuw bevindt zich nog in het Topkapi paleis van de Osmaanse sultans in Istanbul, met een partij van bergkristal en de andere van rooktopaas. De voet en top van de gladgepolijste stenen zijn bekleed met goudbeslag.[702]
De abstract-geometrische vormgeving van deze kristalstukken zien we ook bij een groep ivoren schaakstukken van groot formaat (7 à 9 cm hoog), die in de 12e eeuw gedateerd wordt. De statige ivoorstukken kenmerken zich door hun gladgeronde oppervlakken, voorzien van typerende cirkelslagdecoratie. Mogelijk werden deze prestigieuze spelen vervaardigd in de ivoorateliers van Normandisch Sicilië, naar oudere modellen uit Egypte. Deze herkomst lijkt bevestigd te worden door de concentratie van goedkopere navolgingen (in been en hertshoorn) van dit type in met name Normandië en Normandisch Zuid-Engeland.[703] In Duits gebied zijn bij opgravingen in een Akens

[696]Gamer 1954, 738-9; Wichmann 1960, 283; Eales 1986, 14, 19; Petzold 1986, 65; Holländer 1993, 390.
[697]Voormalige kerkschat van Ager: 15 stenen van 3,5 tot 7 cm, 5 glad en 10 met palmetdecoratie. Kluge-Pinsker 35-37, met afb.; Wichmann 283; collectie Comtesse de Béhague, Parijs; dan Barcelona, Museo Arqueológico: 5 stukken?; vgl. Ettinghausen/Grabar 1987, 195, afb. 181: Kuweit National Museum, al-Sabah Collection: 10 gegraveerde stukken.
[698]Lérida, Museo Diocesano/Arqueológico; Wichmann 284.
[699]Osnabrück: nog 14 stukken (1646: 25 à 26 stukken); uit de 'palissade-set' (c.4-5 cm) zijn 2 stukken beland in Keulen (Schnütgenmuseum) en Halberstadt (Domschat: koning). Wichmann nr 7; Petzold afb. 16; Kluge-Pinsker 1991, 37-8; idem 1992, 72-4.
[700]Cf. Wichmann 283-4; Kluge-Pinsker 39-40.
[701]Bericht uit de biografie van St-Louis door Joinville (1308); Jonin 1970, 486. Zie onder: schakende kruisvaarders.
[702]Istanbul Topkapi Saray Museum: 5-8 cm; Wichmann nr 36.
[703]Zie: Kluge-Pinsker 50-4, nr A 26. Cf. Wichmann nr 4 en 5; Eales 1986, 17; Kluge-Pinsker afb. 27bcd.

klooster en een burcht aan de rand van het Zwarte Woud kleinere versies aangetroffen van dit klassieke type (met cirkelslagmotieven). Het kunnen importstukken uit Sicilië zijn of wellicht wat latere imitaties voor de locale markt uit bijvoorbeeld de Keulse ivoorateliers. Uit burcht-inventarissen als de Beierse 'Falkenstein Codex' (laat 12e eeuw) is bekend dat in deze periode de vraag naar luxe ivoren speelstukken (*elefentei lapides*) bij de adel groot was.[704]

Locale productie in been en hertshoorn

Ongetwijfeld zijn naast de kostbare schaaksets vanuit het Midden-Oosten ook eenvoudige gebruiksspelen naar Europa verhandeld, die zich beter leenden voor imitatie. Uit talrijke archeologische vondsten blijkt dat het abstracte Arabische basismodel vanaf de 10e tot de 13e eeuw in Europa getrouw werd nagevolgd, in locale producten gesneden uit been, hout en hertshoorn.[705] De kennismaking van Europa met het schaakspel verliep blijkens de vroegste aanwijzingen zowel via het Iberische als via het Apennijnse schiereiland, waar de islamitische en christelijke culturen van het Middellandse Zeegebied elkaar raakten en wederzijds beïnvloedden. In het zuiden van Italië, maar ook in Rome, zijn schaakstukken van been gevonden die direct op vroege oriëntaalse types teruggaan en waarschijnlijk nog uit de 10e eeuw dateren (afb. 116).[706]

In 1939 werd in Venafro bij Napels een schaakspel met abstracte figuren ontdekt in een graf gelegen binnen het Romeinse grafveld, wat tot een controverse leidde over het ontstaan van het schaakspel. Uit C-14 onderzoek is inmiddels gebleken dat de benen stukken niet uit de Romeinse tijd dateren maar omstreeks de 10e eeuw zijn ontstaan (885-1017). Vermoedelijk zijn ze naar Arabisch model gemaakt door een locale beenbewerker. Deze voorzag de stukken (3-5 cm hoog) over hun gehele oppervlak van een regelmatig patroon van lijnarceringen.[707] In vergelijking met de robuuste welvingen van de latere ivoren stukken (en hun nabootsingen) zijn de onderscheidende uitstekende delen van de figuren hier van bescheiden omvang. Het benen spel van Venafro kan gelden als het 'oermodel' voor de middeleeuwse abstracte gebruiksspelen, die door plaatselijke beensnijders tot in de 13e eeuw vrijwel onveranderd werden vervaardigd.[708]

Uit diverse vondsten blijkt dat men in de 12e eeuw op de Duitse burchten niet alleen speelde met stukken van kostbaar geïmporteerd ivoor maar ook met locaal vervaardigd spelmateriaal, veelal gesneden uit hertshoorn. Met dergelijke stukken werd bijvoorbeeld geschaakt in de woontoren van de Zwabische burcht Baldenstein en op het 'Heidenschloß', een Bambergse wachttoren in het Beierse Steigerwald. Ook deze spelen voor alledaags gebruik volgen het traditionele abstracte model.[709] Bij Adelsdorf (Franken) is een set van 13 gladgepolijste schaakfiguren gevonden, in klassiek-Arabische

---

[704]Kluge-Pinsker, nr A 31 (Aken): St.Nicolaasstift: 3 stukken (5-6 cm); nr A 21 (Lahr): burcht Lützelhardt bij Seelbach: toren (3,4 cm), plus (ivoren?) speelschijf met draak: nr B 8; idem 1992, 78 en 65. Voor de Falkenstein Codex, zie onder: Triktrak.

[705]Vroege vondsten van houten schaakstukken (11e eeuw): Kluge-Pinsker 1991, 41-3, nr A 32 (Bonn) en nr A 6 (Grenoble); idem 1992, 33-4 en 38-9. Vgl. latere spelvondsten uit de hanzestad Lübeck (laat 12e/eerste helft 13e eeuw): houten schaakstukken, benen dobbelstenen en speelschijven van been en hout; Braunschweig 1995, nr F 25/03.

[706]Een schaakset uit Rome, gevonden in de catacomben bij de basilica van San Sebastiano aan de Via Appia: 7 stukken (en 1 afwijkende), die in vormgeving nog lijken op de geabstraheerde Perzische schaakfiguren (Nishapur, 9e/10e eeuw). Kluge-Pinsker 41, nr A 2 (Vaticaan).

[707]Napels MAN: 18 stukken; Petzold 65-6; Kluge-Pinsker 1991, 41, 50, nr A 1; idem 1992, 74. Datering: bericht NRC 1-9-1994: M. de Boo, 'Omstreden schaakstukken Venafro van na de Romeinen', naar *Science* 26-8-1994.

[708]Zie bv. een bijna compleet schaakspel van klein formaat, opgegraven in de Poolse stad Sandomierz (eind 11e/eerste helft 12e eeuw): 29 stukken van hertshoorn (max. 2,5 cm), deels met verfsporen; Kluge-Pinsker 1991, nr A 38 (Warschau); idem 1992, 75.

[709]Burg Baldenstein in Gammertingen (laat 11e/vroeg 12e eeuw); Stuttgart WLM: 9 schaakstukken (c.3-5 cm) en 7 speelschijven (met vogels/dieren en geom. decoratie); Kluge-Pinsker 1991, nr A 19 en B 7; idem 1992, vitr. 13,1, 6,4 en 7,10. 'Heidenschloß' bij Zell am Ebersberg (Midden-Franken), in bezit van het bisdom Bamberg; Nürnberg GNM: 3 stukken (12e eeuw) van verschillend formaat; Wichmann nr 13, 14; Kluge-Pinsker 1991, nr A 30 en 1992, vitr. 13,2; *Schönes Schach* 1988, 16, nr 3; cf. *Manesse*. 1988, 96.

vormgeving (afb. 117). Het gebruikte materiaal, hertshoorn in plaats van ivoor, doet echter vermoeden dat het ook hier om middeleeuws-westerse navolgingen gaat.[710]

Schaakstukken op afbeeldingen

De ontwikkeling van de abstracte schaakfiguur in Europa weerspiegelt zich in de grafische weergave ervan, op schaakafbeeldingen en op speldiagrammen met ingetekende stukken, de voorlopers van de huidige schaakdiagrammen met hun gestandaardiseerde figuren. Ook op de schaakminiatuur van de Carmina Burana spelen de schakers met abstracte stukken en de illuminator heeft deze opvallend gedetailleerd weergegeven.

De Carmina Burana als schaakdocument

De schaakminiatuur in de Codex Buranus kenmerkt zich door een zeer precieze weergave van de stukken op het zwart-wit geblokte schaakbord (afb. 115). De 'hoge figuren' worden in hun kenmerkende zij-aanzicht getoond, met hun uitstekende voorzijde in de richting waarin ze bewegen. Alleen het hoekstuk roch/toren is in vooraanzicht getekend en een kwartslag gedraaid, zodat de twee punten in de beweegrichting wijzen, althans bij de linkse partij en niet consequent ook bij de rechtse. De kegelvormige pionnen 'liggen' in alle richtingen opgesteld. De kenmerkende details van de stukken zijn duidelijk zichtbaar gemaakt, waartoe enkele stukken zelfs driedimensionaal zijn weergegeven: de loper iets van boven gezien om zijn twee 'slagtanden' te tonen ter onderscheiding van de enkele uitstulping van het paard, de koning en vizier/dame schuin van boven om zowel het ronde bovenvlak met knop als de hoekige lage voorbouw te kunnen laten zien. De kunstenaar toont zich zeer vertrouwd met het spel en de schaakstukken lijken mij te 'levensecht' om zonder referentie aan echte stukken van een voorbeeld te zijn nagetekend. Het is interessant om te zien of deze rond 1230 door de Burana-illustrator ogenschijnlijk naar bestaande schaakstukken getekende figuren aansluiten bij enige van de werkelijk uit de Middeleeuwen overgeleverde schaakstukken.
De in de Codex Buranus weergegeven stukken vertonen de volgende kenmerken. Het zijn abstracte figuren, naar Arabisch model, gesneden uit been of ivoor. De linkse partij, getekend met rode lijnen die zijn aangezet met geel, lijkt mij de witte, ongekleurde partij.[711] De rechtse partij, met zwarte lijnen getekend en geheel met roze ingevuld, is dan de gekleurde partij. De basisvormen van de figuren zijn nog goed zichtbaar. De koning en de wat kleinere vizier/dame zijn gevormd uit een brede, korte cilinder met een minieme afkanting aan de voorzijde om het lage en hoekig gesneden voorstuk te verkrijgen; beide figuren hebben een knop midden op hun ronde bovenvlak. Paard en alficus/loper zijn smaller en kegelvormig met een bolle of iets afgeplatte bovenkant, waaronder forse uitstulpingen recht naar voren steken. Het hoofd van het paard is breed en blokvormig; de twee slagtanden van de loper zijn smaller en langer, ze wijzen niet schuin omhoog en lopen niet spits toe. De rochus/toren is breed en rechthoekig met een basis in de vorm van een huis met puntdak, waaruit zich diagonaal twee forse spitsen verheffen. De pionnen hebben de vorm van kleine afgeronde kegels.
De Buraanse stukken lijken in vormgeving meer op de scherpgesneden en hoekige benen stukken van Venafro dan op de statige ivoorstukken uit Sicilië met hun geronde welvingen en imitaties daarvan (zoals de stukken uit Adelsdorf). Ook de specifieke uitwerking van de figuren komt sterk overeen met die van de 10e-eeuwse Italiaanse stukken en latere voortzettingen van dit model (zonder de arceringen). De ronde vorm van de koning met een centrale knop en een klein hoekig (of soms rond) afgesneden voorstuk komt behalve in Venafro ook voor bij schaakstukken uit heel Europa, gesneden uit been of hertshoorn (eind 11e tot begin 13e eeuw).[712] De kegelvorm met de bolle of afgevlakte

[710]Nürnberg GNM: Adelsdorf a/d Zenn , 'Burgstall' Katterbach (1132 genoemd): 13 'hoge figuren' (geen pionnen) van 3,5-4 cm; Wichmann nr 6: 8e-9e eeuw, Arabisch, been; *Schönes Schach* 1988, nr 2: Duitsland, 12e eeuw, naar Arabisch voorbeeld, gesneden been; Kluge-Pinsker 1991, nr A 29 en 1992, 74, vitr. 10: 10e-12e eeuw, hertshoorn.

[711]Het zwart rond de onderste toren lijkt een vergissing bij het latere inkleuren van de vlakken van het schaakbord; bij het inkleuren zelf is de vergissing hersteld: het rechtse vlak moet wit zijn.

[712]Kluge-Pinsker: Venafro nr A 1; vgl. koning: klein Pools spel (11e/12e eeuw): nr A 38; Engelse stukken (12e eeuw): nr A 43 en 44; stuk uit Toulouse (12e/13e eeuw): nr A 5. Bij de ivoren stukken en hun verwanten is de

bovenzijde is algemeen in gebruik voor de loper en het paard, maar de vormgeving van de uitstulpingen op hun 'voorhoofd' kan verschillen. Ook hier komen de vormen van de Carmina Burana sterk overeen met die van het spel van Venafro, al zijn de getekende vormen prominenter uitgevallen dan de gesneden versies. In beide gevallen hebben de uitsteeksels een blokachtige vorm die niet versmalt. De loper wordt gekenmerkt door twee parallelle slagtanden die recht naar voren steken en stomp eindigen.[713] Het kleine uitstekende hoofd van het paard heeft in Venafro de gebruikelijke driehoekige vorm met een afgevlakt 'gezicht' en het is aannemelijk dat ook de getekende paarden zo bedoeld zijn.[714] De rochus/toren van de Carmina Burana lijkt een verder uitgewerkte versie van het Venafro-stuk met zijn vanaf de bovenhoeken diagonaal ingekerfde blok. De elkaar kruisende snijvlakken zijn bij het Buraanse stuk doorgetrokken als ornamentale groeven, wat resulteert in een driehoekig voetstuk. Deze diagonale belijning vinden we al op vroege benen torens uit Rome en Bourgondië (10e/11e eeuw), terwijl een driehoekige vormgeving van het voetstuk ook nog voorkomt op 12e-eeuwse stukken uit Noyon en Londen.[715] De overgeleverde pionnen hebben vrijwel steeds de vorm van een taps toelopende afgeronde kegel, zoals ook de Buraanse schaakminiatuur ze afbeeldt. De in de Carmina Burana gedocumenteerde schaakstukken staan in een lange en eerbiedwaardige traditie van naar abstract-Arabisch model gesneden stukken, die in Europa in de 10e eeuw begint met het benen spel uit Zuid-Italië en die na de verbreiding van het schaakspel over Europa doorloopt tot in de 13e eeuw. De vorm lijkt gebonden aan het gangbare model voor alledaags gebruik, vervaardigd uit been of hertshoorn, en niet aan de luxe hofproducten van ivoor en bergkristal, waarvoor een eigen karakteristieke vormgeving (en decoratie) werd ontwikkeld. De vormentaal van snel en strak gesneden gebruiksstukken als die van Venafro vertegenwoordigt een door de productiewijze bedongen verdere stilering van de oorspronkelijke schaakfiguren, die in de verfijnde en afgeronde vormen van de luxe ivoorstukken en hun navolgingen beter bewaard zijn gebleven. Het getekende spel in de Carmina Burana lijkt een middenpositie in te nemen tussen de vroege radicale abstractie van Venafro en de meer uitgewerkte vormen van de latere Europese stukken, zoals die ook in burchten in Zuid-Duitsland gevonden zijn.

Contemporaine beeldbronnen: laat 12e en vroeg 13e eeuw

De schaakstukken van de Carmina-Burana-miniatuur uit c.1230 laten zich goed vergelijken met de stukken van de schaakscène die deel uitmaakt van het vloermozaïek van Piacenza in Noord-Italië uit de late 12e eeuw (afb. 126). Dit schaakmozaïek in zwart-wit laat op een door de techniek bepaalde schematische wijze eveneens abstracte stukken van het Arabische type zien. De kenmerkende vormen zijn in contour weergegeven en contrasteren met het vlak waarop ze staan, steeds een wit stuk op een zwart veld en omgekeerd waardoor de partijen moeilijk te onderscheiden zijn. De puntige toren, het paard en de pion hebben dezelfde contouren als hun getekende tegenhangers in de Codex Buranus. Bij de loper zijn de twee uitsteeksels voor de herkenbaarheid aan weerszijden van de bovenkant geplaatst, resulterend in een T-vorm. Bij de in profiel getoonde (witte) koning zijn duidelijk de twee etages herkenbaar en de knop midden op het hoge achterdeel; de (zwarte) vizier/dame lijkt geen knop te hebben. Het voorstuk van de koningsfiguur is hier echter veel prominenter dan op de CB-miniatuur; het neemt de helft van de figuur in en de gewelfde bovenzijde reikt bijna tot het bovenvlak van het achterdeel. Deze vormgeving staat dichter bij de oorspronkelijke figuur van een koning tronend op een olifant, terwijl deze machtige drager in de meer geabstraheerde Burana-versie gereduceerd is tot een

---

cilinder aan de bovenzijde in twee helften gedeeld: een halfrond hoog achterstuk met een knop op het snijvlak en een lager gewelfd voorstuk.

[713] Vgl. een loper uit Londen (12e-eeuw), met taps toelopende slagtanden: Kluge-Pinsker nr A 44, onderaan. De precieze vorm van de slagtanden is in de miniatuur niet aangegeven; ze kunnen een hoekige doorsnede hebben zoals bij de Venafro-lopers maar evengoed rond/ovaal zijn als bij het Londense stuk. Bij de meeste loperfiguren zijn de twee slagtanden korte puntige kegels die schuin omhoog wijzen.

[714] Vgl. een ivoren paard in het Louvre (5,3 cm): Wichmann nr 4. Bij de meeste paarden is het driehoekige 'gezicht' in verhouding groter en vlakker.

[715] Roch/toren met scherpe insnede: Venafro, vgl. de Poolse set; diagonaal/driehoekige accenten: zie Kluge-Pinsker: nr A 2 Rome (ws 10e eeuw) en nr A 6 Bourgondië (vroeg 11e eeuw): groeven; nr A 25 Noyon (plastisch), nr A 44 Londen (cirkelslag). Vaker wordt de symmetrie van de toren (met rechte of gebogen spitsen) geaccentueerd door een verticale middenband of richel; Kluge-Pinsker p. 12 (boven): Perzisch spel uit Nishapur; vgl. nr A 19, A 21, A 23, A 29.

klein, hoekig voetstukje aan de ronde hoofdvorm. De robuuste Piacenza-stukken doen denken aan de statige schaakfiguren, die in de 12e eeuw in de ivoorateliers van Normandisch Sicilië werden vervaardigd.[716]
Een met de Carmina Burana contemporaine schaakscène is te vinden in het geïllustreerde handschrift van Hendrik van Veldekes *Eneide*, waar Eneas niet in de tekst maar wel op de illustratie schaak speelt na de landing in Carthago (afb. 129). Op deze verhalende voorstelling is het schaakspel echter veel kleiner weergegeven. Het schaakbord is hier rood-wit geblokt en de stukken zijn in simpele contourlijnen op de velden (enkel de witte?) ingetekend. De schaakstukken die de beide spelers in handen hebben zijn daarentegen wel groot en plastisch uitgewerkt. Eneas houdt een witte roch/toren vast en zijn tegenstander verzet een gekleurd paard. Beide stukken zijn in het klein ook op de bovenste rij velden te zien. De toren lijkt ovaal van vorm met rechtgesneden punten en een gegraveerde rand rond de voet, terwijl het paard een gebogen halslijn vertoont met een tot een krul ingetrokken hoofd. De meest directe parallellen zijn de torens met gegraveerde decoratie die op verscheidene locaties in Londen zijn gevonden en vermoedelijk uit de 12e eeuw dateren. Helaas bevatten deze vondsten geen figuren van paarden ter vergelijking, wel een fraaie loper met gepunte slagtanden. De sierlijk gebogen vorm van het paard komt al voor bij vroege houten schaakstukken uit Bourgondië, maar ook bij de klassiek vormgegeven speelset uit Adelsdorf in Beieren.[717]
In tegenstelling tot de wat hoekige Buraanse stukken laten toren en paard op de Beierse Eneasminiatuur een meer gladgeronde uitvoering zien. Wel staan beide rond 1230 getekende schaaksets nog in de traditie van gesneden abstracte stukken naar Arabisch model. Het materiaal kan kostbaar ivoor zijn, maar ook been, hertshoorn of hout. In de periode daarna komt bij de productie van schaakstukken uit deze materialen de draaitechniek steeds meer in zwang, wat invloed heeft op de vormgeving van de figuren.

Schaakstukken na de Carmina Burana: laat 13e en vroeg 14e eeuw
Op de illustraties in het Schaakboek van koning Alfonso de Wijze (Sevilla 1283) spelen de schakers met witte en zwarte stukken van het abstracte type. In zijn introductie schrijft Alfonso dat schaakstukken idealiter gesneden figuren zijn, maar dat de praktijk vraagt om snel en goedkoop te vervaardigen stukken in de vorm zoals de afbeeldingen laten zien. De begeleidende illustratie (fol. 3r) toont hoe een bord met een geblokt schaakpatroon wordt ingelegd en hoe de schaakstukken worden gefabriceerd. De abstracte stukken worden niet meer geheel met de hand gesneden zoals voorheen, maar deels op mechanische wijze aan een draaibank bewerkt. Het gebruik van deze techniek is blijkbaar al zo vanzelfsprekend dat de tekst er niets over zegt. De witte en zwarte stukken kunnen vervaardigd zijn uit kostbaar ivoor en ebbehout, maar goedkopere versies zijn mogelijk in twee kleuren hardhout of in been met een gekleurde en ongekleurde partij. De basisvormen van de abstracte figuren zijn niet wezenlijk veranderd maar de draaitechniek heeft wel invloed op de profilering van de stukken. De koning en vizier zijn nu geheel ronde cilinders met bovenop in het midden een knop; het uitstekende voorstuk lijkt verdwenen. De loper heeft de vorm van een afgeronde kegel met een puntig uitsteeksel, maar het langwerpige paard is figuratief uitgewerkt. Het hoekstuk (roch/toren) heeft een diepe kerf (in sleutelgatvorm) tussen twee gebogen punten. De gedraaide pionnen hebben de 'halmavorm' gekregen: een taps toelopende kegel met een ronde kop.
Vergelijkbare figuren zijn te zien op Franse afbeeldingen uit de vroege 14e eeuw, bijvoorbeeld in luxe-edities van de *Bonus Socius*, een Spelenboek met schaakdiagrammen in de vorm van goudomrande

[716]Voor deze ivoorstukken, zie Kluge-Pinsker 1991, 51, met afb., nr A 31; Wichmann nr 5. Op de aquarel-kopie van de muurschildering uit Le Puy lijken ook nog enkele schaakstukken van een statig en gepolijst type herkenbaar: een toren (met gebogen punten) in het hoekveld linksboven, een loper met twee spitse slagtanden wat meer naar rechts, een cilinder met ronde top (en knop: een koning?) in de beschadigde hand van de rechtse speler (een westerse koning). Voor de gegevens van de schaakafbeeldingen, zie onder: beeldtraditie.
[717]*Eneide*, fol. 6r, onder; Boeckler 1939, pl. 7; Facsimile-editie 1992. Afmeting: het speelveld meet hier ca 2,5 cm (tegen ca 3,5 cm in de Carmina Burana), terwijl de beeldruimte van de miniatuur bijna dubbel zo hoog is: ca 9,5 x 13,5 cm (tegen ca 5 x 11 cm op de CB-miniatuur). Cf. Fingernagel 1992, 120: 'Realien: Spiele': Eneas met een witte *Alfil* (*senex*/loper) en zijn medespeler met een *miles* (ridder/paard); Stukken: vgl. Kluge-Pinsker, nr A 44: Londen; nr A 6: Bourgondië (Colletière); nr A 29: Adelsdorf: zie ook *Schönes Schach* 1988, nr 2: paard in profiel.

zwart-wit geblokte borden met stukken in goud en rood. Koning en vizier/dame hebben eveneens de vorm van hoge cilinders, hier bekroond door een kruis en een ronde knop, en de toren heeft dezelfde ombuigende punten. Loper, paard en pion lijken echter hun oude vormen te hebben behouden.[718] Het Manesse-handschrift uit Zürich bevat een contemporaine schaakminiatuur (c.1320), met een hoofse speelscène tussen een markgraaf en zijn dame (afb. 133). Hun onderlinge relatie krijgt meer aandacht dan het zwart-gele schaakbord (met een rode rand) dat slechts 6 maal 7 velden meet. De heer heeft een paard in de hand en zijn beminde een toren, stukken die evenals bij de schaakscène van Eneas groter zijn weergegeven dan die op het bord. Het paard is in traditionele vormgeving, evenals de loper en pion op het bord, terwijl de koning en dame de typisch gedraaide vorm laten zien van een hoge cilinder met knop. De toren heeft sterk omkrullende punten en een uitlopende voet. In hun vormgeving sluiten deze schaakstukken dus geheel aan bij de (Franse) mode van hun tijd.[719]

Het Tafelspel of triktrak

Het tafelspel is een race of wedloop rond een speelbord tussen twee partijen, waarbij het aantal zetten bepaald wordt door de worp van twee of drie dobbelstenen. De twee spelers proberen hun speelstenen via een vastgesteld parcours zo snel mogelijk 'uit' te krijgen. Het in tweeën gedeelde bord heeft aan weerszijden twaalf velden of 'punten' (*punctus, punctum*), zes per speelhelft. Op de lege tussenruimte werpen de spelers hun dobbelstenen, die bepalen hoeveel stappen gezet mogen worden. Bij het standaardspel heeft elke speler 15 stenen, die de vorm hebben van ronde schijven. De uitgangspositie van de stenen kan variëren en soms moeten ze nog op het lege bord gedobbeld worden. Verder kan de speelrichting van beide partijen wisselen evenals de manieren van hinderen, slaan en winnen. In de regel kan een alleenstaande steen geslagen worden, waarna deze weer opnieuw moet beginnen. Wanneer de twee partijen tegen elkaar in bewegen, zoals bij het huidige backgammon, dan krijgt de achtervolging meer het karakter van een militair treffen vanuit twee kampen.[720]

Een bordspel met dobbelstenen

Het bordspel dat nu triktrak of backgammon wordt genoemd, kende vele voorlopers en varianten in Oost en West. De middeleeuwse benamingen, *tabulae* of *ludus tabularum* en volkstalige afleidingen daarvan (tafel, zabel, tables etc.), gaan terug op de algemene Latijnse term voor speelbord en bordspel: *tabula*. Een meer specifieke naam voor het antieke Romeinse bordspel was 'twaalf lijnen', *duodecim scripta* of *ludus duodecim scriptorum*, verwijzend naar de indeling of belijning van het speelbord: drie rijen van twaalf 'punten', gemarkeerd door figuren of letters. Vanwege deze twaalfdeling werd het bordspel vaak verbonden met kalendersymboliek: de maanden van het jaar, de uren van de dag en nacht, maar ook de dagen van de maand (de 30 speelstenen) en van de week (de ogen der dobbelstenen).[721] Het populaire bordspel met de dobbelstenen werd behalve als *tabula* ook wel aangeduid als *alea*, wat aanleiding kan geven tot spraakverwarring met de pure kansspelen. Ook Isidorus van Sevilla (c.570-636) gebruikt een verwante terminologie in zijn invloedrijke encyclopedie: *alea id est lusus tabellae*. De beschrijving die hij geeft lijkt nog te refereren aan het 'twaalflijnenspel' en zijn symboliek: vanwege de 'drie tijden' (heden, verleden en toekomst) werd het vaak gespeeld met drie dobbelstenen op een bord voorzien van drie lijnen (rijen?).[722]

---

[718]Parijs BnF fr.1173; Alexandre-Bidon 1992 (1986) 20, fig. 2B.

[719]Codex Manesse, fol. 13^{r}; Wichmann nr 61; Petzold afb. 37; Walther 1988, pl.. 6. Vgl. de schaakscène met koningin Arabel in de *Willehalm*-codex uit 1334, met overeenkomstige stukken op een (correct weergegeven) rijkomrand schaakbord; Kassel LB poet. et roman.1, fol. 25^{r}; Petzold afb. 43. Voor een ander gemankeerd schaakbord, zie bv. de titelminiatuur van de Leidse *Walewein* (1350), waarop deze Arthurheld te paard een zwevend schaakbord achtervolgt van 7 bij 8 zwart-witte velden; Leiden UB Ltk.195, fol. 120^{v}: beeldpagina naast tekstbegin; F. van Oostrom, *Stemmen op schrift*, Amsterdam 2006, kleurkatern V,2-3.

[720]Voor het middeleeuwse tafelspel, zie: Murray 1941 en 1952, , 117 ff.; Kluge-Pinsker 1991, 55 ff. en 1992, 58 ff.

[721]Grieks: *grammai* ('lijnen') of *kubeia* (dobbelstenen), Byzantijns: *tablê*. Cf. Murray 1952, 27-34.

[722]*Etym*. 18,60-8; ed. Lindsay 1911. Vgl. de Synode van Elvira, Spanje (c.305), canon 79, waar het spelen om geld (door gelovigen) wordt veroordeeld, nog niet het spel zelf: *Si quis fidelis aleam, i.e. tabulam, luserit numis, placuit eum abstineri*.

Deze antieke speltermen, te vinden in vroege canonieke teksten, blijven in latere kerkelijke verordeningen terugkeren, hoewel deze inmiddels betrekking hebben op de eigentijdse spelvormen. Al in de Justiniaanse wet (529-32) wordt het de clerus ten strengste verboden *ad tabulas ludere*, een speelverbod dat steeds weer (tevergeefs) in conciliebesluiten herhaald wordt.[723] Zo werd in de 13e eeuw op twee concilies in Trier bepaald dat geestelijken zich verre moesten houden van dobbelen, tafelspel (*aleae*) en balspel (1238), terwijl voor kloosterlingen zelfs een schaakverbod gold (1227). Deze bepalingen worden vijftig jaar later nog eens bekrachtigd op de synodes van Keulen, Passau en Luik.[724]
In de 12e eeuw verklaart de dichter van een ritmische kroniek, toegeschreven aan Reimbald, deken van de kathedraal van Luik (†1149), dat 'alles wat uit slechte gewoonte gebeurt' uit zijn orde verwijderd wordt. Onder de verbannen frivoliteiten noemt hij behalve het geklets in het koor ook het dragen van een kleed met split en het spelen van het tafelspel: *fissa vestis et ludus tabule*.[725] Eenzelfde combinatie van wereldlijke kledij en werelds vermaak zien we bij de spelscènes in de Carmina Burana, waar het bordspel bovendien nog als hoofse vaardigheid gepresenteerd wordt.

Een hoofs bordspel
Ondanks de naamsafleiding gaat het middeleeuwse *tabulae* in de praktijk waarschijnlijk niet direct terug op het Romeinse *tabula*. Het nog steeds gespeelde speltype is in Europa pas vanaf de 11e eeuw aantoonbaar en de kenmerkende indeling van het speelbord volgt die van de oosterse spelvariant, zoals we onder zullen zien. Het ligt voor de hand dat het in zijn specifieke vorm en speelwijze samen met het schaakspel vanuit de Arabische wereld werd (her)ingevoerd. Dit oriëntaalse tafelspel, dat eveneens op het antieke 'twaalf lijnen' teruggaat, was afkomstig uit Perzië waar het *nard* of *nardshîr* werd genoemd, naar de houten speelschijf (*nard*) die in de luxe uitvoering van een leeuwekop was voorzien (*shîr*: leeuw). Volgens de legenden zou het bordspel vernoemd zijn naar Ardashîr (224-41 AD), stichter van de dynastie der Sassanieden. Na hun verovering van het Perzische rijk (636-51) leerden de Arabieren met schaak ook nard kennen. Een luxe speelset van koraal en turkoois, die toebehoord had aan koning Khosrow II Parwiz (591-628), kwam in bezit van de islamitische kaliefen.[726]
In vroege Arabische bronnen worden schaak (*shatranj*) en triktrak (*nard*) in één adem genoemd, als nieuwe uit Perzië ingevoerde spelvormen. Zo bericht de historicus Mas'ûdî (†956) dat Harun ar-Rashîd (786-809) de eerste der kaliefen van Bagdad was die schaak en nard speelde en dat hij de spelers begunstigde en beloonde. Van diens zoon al-Ma'mûn (813-33) wordt verteld dat deze nard boven schaak prefereerde omdat hij, als hij verloor, de dobbelstenen daarvan de schuld kon geven in plaats van zijn eigen spel. De grote theoloog en rechtsgeleerde al-Ghazâlî (†1111) vermaant vorsten echter hun tijd niet te verspillen aan dit soort hofvermaak: voortdurend nardspelen, schaken en wijndrinken is niet gepast voor een koning, want deze bezigheden leiden hem af van zijn eigenlijke taak.[727]
Zo bereikte het triktrakspel vermoedelijk vanuit de Arabische wereld ook Europa in het kielzog van het veel prominentere schaakspel. In Europese bronnen worden schaak en triktrak vanaf de 12e eeuw regelmatig samen vermeld (en afgebeeld) als passend tijdverdrijf voor de hogere klassen. Beide bordspelen behoorden tot de standaardinventaris van elke burcht, zo blijkt uit schriftelijke optekeningen en archeologische vondsten. Vaak waren meerdere speelsets aanwezig, waaronder ook luxe exemplaren met fraai ingelegde borden en stukken van ivoor. Op de inventarislijst die de Beierse

[723]Codex Just. I,vi,17; in de Novellae: *tablizare*; naar Murray 1952, 31-2; cf. Orbán 2001, 28, 33-8.
[724]Conc. Trevir. 1227 XV: *Item ludos chorearum, alearum, schacarum, taxillorum, annulorum monachis et monialibus interdicimus omnino* [schacorum?]; Zo ook verbieden wij de spelen reidansen, worptafel, schaak, dobbelen en ringen (werpen?) geheel en al voor monniken en nonnen. Conc. Trevir. 1238 XX: *Clerici ludos alearum et deciorum et globorum devitent et ad hos per subtractionem beneficii compellantur*; Clerici dienen de spelen van worptafel en dobbelen en het ballenspel te vermijden (onder dreiging van verlies van ambten). Naar Schultz 1889[2], 532 n.8; vgl. Synodus Colon. 1281 I, Patav. 1284 III en Leod. 1287 X,12.
[725]C. De Clercq (ed.), Reimbaldus Leodiensis (dubium), *Chronicon rythmicum Leodiense*': *quicquid prava fit consuetudine/ ablatum est de nostro ordine/ fissa vestis et ludus tabule/ et in choro nugarum fabule.* Naar Orbán 2001, 36 (n.44).
[726]Zie Murray 1941, 63-4 en 1952, 113-5; cf. Wieber 1972, 90-9.
[727]Zie: Murray 1952, 114-5; Wieber 1972, 137-8, 162, 165, 168, 176. Harun ar-Rashîd: naar Wieber 222; al-Ma'mûn: naar Murray 1952, 115; al-Ghazâlî: naar Wieber 188.

graaf Siboto van Falkenstein in de late 12e eeuw van zijn familiebezit liet opstellen, worden per burcht steeds een of meer schaakborden (*scahzabel*) en triktrakborden (*wurfzabel*) opgesomd, met de bijbehorende ivoren stukken (*elefantei lapides*).[728] Het dure materiaal en de vaak rijke ornamentatie vormen op zich al een indicatie voor de hoge waarde die men aan het bezit van deze bordspelen toekende.[729] In onze streken stond het *tabulae* of *aleae* in de Middeleeuwen bekend als 'tafelspel' of - omdat er dobbelstenen bij werden geworpen - als 'werptafel' of 'worptafel'. In het Duits vinden we later naast *wurfzabel* tevens *bretspil* en 'spilen mit den *scheiblachen*' (speelschijven). Het Middelnederlands kent dan ook de werkwoorden 'worptaflen' en 'scijfspelen', naar de beide ingredinten van het spel. Naast deze algemene termen duiken vanaf de latere 13e eeuw tal van specifieke spelnamen op, waarbij *buf* of *buffa* (uit Italië) en *trictrac* (uit Frankrijk) het geluid van de rollende dobbelstenen op het bord nabootsen. In Nederlandse bronnen vinden we naast *ticktack* al eerder de benaming 'tverkeerde' of 'verkeer', wat behalve op het komen en gaan der schijven rond het bord vooral op het keren der kansen lijkt te slaan.[730]

Spelmateriaal: het triktrakbord en de speelschijven

Het Buraanse triktrakspel

In de bordspelafbeelding van de Codex Buranus herkennen we onmiddellijk het huidige triktrak of backgammon. Hoewel het inklapbare speelbord tegenwoordig meestal smaller van formaat is (opengeklapt een vierkant bord), komen de indeling en vormgeving nog geheel overeen. Het langwerpige bord uit de Carmina Burana bestaat uit twee vierkante helften, die middels scharnieren kunnen worden open- en dichtgeklapt. Elk vlak bevat aan de beide speelzijden zes 'punten' voor het plaatsen van de schijven, met een lege tussenruimte voor het werpen van de dobbelstenen. De punten hebben de vorm van een lange scherpe driehoek. De speelvlakken zijn omlijst door een verhoogde rand, zodat de schijven niet van het bord glijden. Het bord en de omlijsting, waarschijnlijk van hout, zijn (evenals de tafels op de dobbelminiatuur) niet ingekleurd. De zwarte punten kunnen zijn opgeschilderd of met donker hout ingelegd. De ronde speelschijven laten twee kleuren zien: een met rood en een met zwart omlijnde partij. Het zorgvuldig weergegeven triktrakbord voegt zich naadloos in de ontwikkeling van dit spel in de Middeleeuwen, zoals die uit vondsten van spelmateriaal (schijven én borden) bekend is.

De spelvondsten

De vroegste materiële getuigen van het triktrakspel in Europa vormen de speelschijven die, samen met schaakstukken, bij opgravingen in burchten en stadskernen zijn aangetroffen in lagen die in de 11e en 12e eeuw kunnen worden gedateerd. Meestal gaat het daarbij om losse stukken, vervaardigd van been of hout, die destijds zijn zoekgeraakt of weggegooid. Daarnaast zijn kostbare speelsets van ivoor bewaard gebleven, bestaande uit schijven van groot formaat (5-7 cm) met figuratieve reliëfdecoratie. De twee partijen werden door kleurverschil van elkaar onderscheiden. Verfresten wijzen uit dat voor

[728]München BHSA, Kloster Weyarn 1; stift Herrenchiemsee c.1180/90, voor graaf Siboto IV von Neuburg-Falkenstein (†c.1200). Noichl 1979, 67-8 (nr 104): Falkenstein telt twee sets van beide spelen, Hartmannsberg een van elk en Neuburg zelfs drie, met ivoren stukken: *elefantei lapides tam ad wurfzabel quam ad scahzabel pertinentes*. Cf. *Manesse*, 1988, 96-7; Murray 1952, 117; Bumke 1986, 305, 621-4; Tauber 1987, 17, 24, 169 n.8: andere inventarislijsten uit Beieren, Tirol en Vorarlberg.

[729]Vgl. Schultz 1889[2], 534, met een citaat uit de *Wigalois* (p. 269, 37): *Dâ lâgen vor den frouwen fier Wurfzabel unde kurrier Geworht von helfenbeine. Mit edelem gesteine Spilten si: mit holze niht.* (edelvrouwen spelen worptafel: bord ingelegd met punten van ivoor, ze spelen met edele stenen (van ivoor), niet met houten schijven.

[730]De huidige speltypen (met twee dobbelstenen) gaan terug op 17e-eeuwse moderniseringen van oudere varianten. Het *trictrac* werd rond 1500 in Frankrijk bedacht en onder Lodewijk XIV vervangen door het verbeterde 'grand trictrac'. Backgammon is in Engeland in de vroege 17e eeuw ontstaan uit het oudere spel *toutes tables*. Cf. Murray 1952, 122, 124-6.

de gekleurde partij naast rood ook bruin, groen, blauw, zwart en goud werd toegepast.[731] Een enkele maal werden ook restanten van een houten triktrakbord gevonden, soms compleet met schijven.

Vroege werptafels 'uit één stuk': eind 11e en 12e eeuw

De oudste vondst is een aristocratische speelset uit de Normandische burcht van Gloucester in Zuid-Engeland, waar in een afvalkuil het beenbeslag van het vergane houten bord en alle 30 speelschijven bewaard bleven. Het rechthoekige bord werd door een smalle lijst in twee helften gedeeld en had een brede middenband met gegraveerde jacht- en strijdscènes. Dit centrale 'dobbelvlak' is ongeveer even breed als de flankerende 'speelvlakken' met aan weerskanten twaalf velden (stroken met een puntig uiteinde). De sterk afgesleten speelschijven laten in hun reliëfdecoratie een bonte verzameling aan figuratieve motieven zien, naast hoofse en ridderlijke thema's ook zodiactekens en dierfiguren. Ze zijn vervaardigd uit de schedel en het gewei van edelherten, maar de tweedeling werd niet door materiaal-verschil bepaald want op beide zijn rode verfsporen aangetroffen. De eigenaar van het tegen 1100 te dateren triktrakspel moet de toenmalige kasteelheer Walter van Gloucester zijn geweest, die zich rond 1120 uit het wereldlijke leven terugtrok. Hier doemt het beeld op van een oudere edelman, die bij zijn vertrek naar het klooster dit kostbare bezit als teken van ijdel vermaak en wereldse pretenties demonstratief in de put werpt.[732]

Ook in een stedelijke omgeving getuigen resten van spelmateriaal van de speelijver van de vroegere bewoners. Zo zijn bij opgravingen rond de abdijkerk van St-Denis bij Parijs speelschijven uit been, hertshoorn en hout, dobbelstenen en beenbeslag van minstens drie triktrakborden uit de 12e eeuw gevonden. In de ambachtswijk werd in een afvalkuil een blijkbaar stukgespeeld werptafelbord aangetroffen, deels als nog in schaduw zichtbare dwarsplankjes met de benen punten aan de uiteinden. Deze plankjes moeten een houten bord hebben gevormd van 46 cm breed en 60 cm lang, dat in losse stukken werd weggegooid. Speel- en dobbelstenen ontbreken. De benen plaatjes vormen samen een randlijst, een middenscheiding (met centraal kruisornament) en lancetvormige 'punten', afwisselend voorzien van cirkel- en zigzagmotieven.[733] Formaat en indeling komen vrijwel overeen met die van het veel rijker gedecoreerde bord uit Gloucester en ook dit exemplaar was niet inklapbaar.

Dit oudere bordtype wordt in beeld gebracht op een speelscène uit dezelfde vroege periode als het triktrakbord van Gloucester (eind 11e eeuw). De voorstelling siert de dekplaat van een kapiteel in het museum van de Zuid-Franse stad Toulouse, afkomstig uit de hof van het plaatselijke klooster van la Daurade. Op het friesvormige steenreliëf zijn twee mannen afgebeeld aan een speeltafel op een voet (afb. 120). Het omhooggeklapte bord laat zich herkennen als een zeer schematisch weergegeven triktrakspel. Duidelijk aangegeven zijn de rand en de middenlijst die het bord in twee helften deelt. Binnen de twee speelvlakken zijn onderaan rijen speelstenen (vierkante en ronde) opgesteld en daarboven worden de dobbelstenen geworpen. Aan de andere zijde van de rechthoekige dekplaat bevindt zich nog een variant van deze speelscène, waarbij het triktrakbord niet in liggende maar in staande positie is weergegeven, zoals in de Carmina Burana (afb. 119).[734]

De Spaanse *tablas*borden, die in de Codex Alfonso (1283) worden beschreven en getoond, hebben nog steeds deze rechthoekige vorm uit één stuk. Hierop wordt het speelveld aangegeven door geprofileerde

---

[731]Kluge-Pinsker 1991, 76-83, 89-91, 99 ff.: 'Katalog'; idem 1992, 58-72: vitrine 5-7. Voor thematische speelsets, zie Kluge-Pinsker 1991, 81-3: een set met de heldendaden van Samson en Hercules, die op het bord een wedstrijd aangaan, en de eerder besproken dierenset (zie boven: Lente).

[732]Hij stierf c.1126 in de priorij Llanthony Prima in Wales. Gloucester Museum; gereconstrueerde afmetingen van het houten bord (populier of wilg): 60 x 48 cm; beenbeslag: mogelijk uit ribben en schouderblad van een hert; voor de speelschijven (c.4,5 cm doorsnee en bijna 1 cm dik) waren minstens 7 à 8 hertekoppen nodig. Stewart 1992; cf. Willemsen 2001, 59. Kluge-Pinsker 1991, 56-8 (afb. 32: bord), 77-8, 187-191 (B 51): schijven; idem 1992, 59-62 (vitr. 5). Vgl. de spelvondsten van kalksteen uit Castle Acre in Norfolk, in een woontoren uit de latere 12e eeuw: enkele schaakstukken en meerdere kleine plaatjes met ingekraste velden voor triktrak en molenspel. Triktrak (c.10 x 20 cm): een in vieren gedeeld rechthoekig vlak met in elk veld zes groeven. Kluge-Pinsker 1991, 61, 63 (afb. 37), 147 (A 46: schaakstukken).

[733]Saint-Denis, Unité d'Archéologie; Kluge-Pinsker 1991, 58-61 (afb. 33-35), bijdrage door M. Wyss (*Salier* 1992, vitr. 6,1); zie ook p. 59: het enige andere uit Frankrijk bekende 'triktrakbord' uit deze periode bevindt zich in het Louvre: een speelvlak ingegrift op de achterkant van twee antieke ivoorplaatjes; dit 'speeldiptiek' heeft een ornamentaal middenveld en met palmetten versierde punten.

[734]Kluge-Pinsker 1991, 56-7, afb. 31 (Musée des Augustins). Zie onder: beeldtraditie.

lijsten aan de lange speelzijden: een rand met halfronde uitsparingen, als 'huizen' waarin de schijven worden opgesteld, onderbroken door een langere middenstaaf (*barra*). Wel zegt Alfonso dat in andere landen de gewoonte bestaat de huizen van het bord vlak en bont (*pintadas*) te maken, waarbij de speelstenen vierkant of rond kunnen zijn.

Een inklapbaar dubbelbord: een vondst uit de 14e eeuw

Een later type triktrakbord werd, dichtgeklapt, aangetroffen in de beerput van het in 1278 gestichte stadsklooster van de Augustijner-Eremieten in het Zuid-Duitse Freiburg. Dat een nog gaaf speelbord, met de stukken erop, werd ingeklapt en weggegooid wekt in deze omgeving het vermoeden van een disciplinaire maatregel. Bij het triktrakspel werd bovendien een ballenset gevonden voor boccia of jeu-de-boules, dat evenals worptafel streng verboden was voor geestelijken en zeker kloosterlingen. Mogelijk betreft het hier dus in beslag genomen spelmateriaal, waarna het bordspel misschien heimelijk in het toiletgebouw verder werd gespeeld op een provisorisch ingekraste plank.[735]
Tot het geheel uit hardhout vervaardigde tafelspel behoorden nog elf gedraaide speelschijven. Bij dit nieuwere deelbare model vormen twee omlijste vierkante speelhelften samen een dubbelbord, dat na gebruik ingeklapt kan worden. Van de twee scharnieren resteren enkel nog de uitsparingen in de verhoogde lijst. De speelhelften meten 38,5 cm in het vierkant, zodat de lengte van het opengeslagen bord 77 cm is. De 24 punten van donker edelhout zijn in het lichter gekleurde bord (mogelijk van beuk) ingelegd. Deze punten zijn niet strak driehoekig, maar hebben een lichtholle vorm met een scherpe spits.
Een variant van deze puntvorm (met een bredere basis en een dubbele spits) zien we op de triktrakafbeelding in de Manessecodex uit het nabije Zürich (begin 14e eeuw). Ook de algehele vormgeving van het Freiburgse bord, met zijn brede lijst en ver doorlopende gebogen punten, vertoont verwantschap met het getekende speelbord op de miniatuur van 'Her Goeli', werkzaam in Basel of Freiburg in de tweede helft van de 13e eeuw (afb. 132). Vermoedelijk stamt dit fraaie staaltje van schrijnwerkerskunst evenals Goeli's portret uit de 14e eeuw.[736]

De Carmina Burana: een cruciaal speldocument uit de 13e eeuw

Op grond van de summiere restanten van middeleeuwse triktrakborden lijken twee opeenvolgende bordtypen te kunnen worden onderscheiden: een vroeg ondeelbaar bord uit de late 11e en 12e eeuw, in de 14e eeuw gevolgd door het nog steeds gebruikelijke inklapbare 'dubbelbord'. Op de oudere borden, voorzien van beenbeslag, zijn de 'punten' strookvormig met een spitse top. Bij het jongere bord, ingelegd met donker hout, hebben ze een meer driehoekige vorm. De chronologie van deze twee bordtypen wordt bevestigd door contemporaine afbeeldingen, het reliëf in Toulouse en de miniatuur in de Manesse-Codex. Uit de weergave ervan in de Codex Buranus weten we echter dat dit nieuwe bordtype in de vroege 13e eeuw al in gebruik was. De in de Carmina Burana opgenomen spelminiatuur geeft als eerste dit nieuwe tweedelige bordtype weer, dat rond 1230 een tamelijk recente innovatie moet zijn geweest. Het nieuwe triktrakbord is in de geopende speelstand langwerpiger dan het oude model, maar in dichtgeklapte vorm heel compact. Door de deling van het bord in twee omlijste vierkante 'tafels' wordt de middenscheiding prominenter, terwijl de centrale 'dobbelbaan' tussen de punten juist smaller en onopvallender wordt. Dit tweede type wordt het gangbare model zoals blijkt uit

[735]Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg: het ingeklapte triktrakbord werd bij de ontdekking door de graafmachine beschadigd. Uit dezelfde beerput: 4 uit zachthout gesneden schaakstukken (2-3 cm hoog) en een 'triktrakplank' van sparrehout (23,5 bij 51 cm) met ingekraste driehoekige punten en 9 uit beuk gesneden schijfjes (mogelijk onderdeel van het latrinegebouw: spijkersporen). Schmidt-Thomé 1985, 463 ff., 490-1 (nr 16-8); *Manesse* 1988, 96-7, 492 (C 52-4). Boccia-spel: 21 houten ballen (incl. kleine doelbal); vgl. de Manessecodex, fol. 339r, pl. 113 (Nachtrag): 'der junge Meißner' knielt op de grond om de bal te werpen of rollen; balspel weergegeven als hoofs buitenvermaak (met wijn en gevogelte); Stuttgart 1985, 492, nr 20, afb. 740-1.

[736]Codex Manesse, fol. 262v: 'Her Goeli' speelt triktrak. De afgebeelde dobbelstenen zijn van een bijzonder type, met holle vlakken (ook bij 'von Stadegge' op fol. 257v: in wapen en helmtooi); dit type werd in Konstanz aangetroffen tussen werkplaats-afval uit de late 14e/vroege 15e eeuw. Oexle 1985; cf. *Manesse* 1988, 96-8. Voor het bord, vgl. het speldiagram van *taules* in een Frans *Bonus Socius*-handschrift BnF fr.1173 (vroeg 14e eeuw): dubbelbord voorzien van ranke punten met fleuron als top; Alexandre-Bidon 1992 (1986) 20, fig. 2C.

het houten bord uit Freiburg, de daarmee vergelijkbare triktrakafbeelding in het Manesse-handschrift uit het begin van de 14e eeuw en de vele latere exemplaren en afbeeldingen.
Een fraai voorbeeld uit de 15e eeuw biedt de houtsnede van het *bretspil* in de eerste druk van Meister Ingolds *Guldin spil* (Augsburg 1472). Het hier getoonde bord heeft een brede lijst rond elke bordhelft, zoals in Freiburg en de Manessecodex. Een contemporaine pentekening illustreert het *wurfzabel* in Hugo von Trimbergs *Renner*, in een Oostenrijks handschrift (Tirol 1475-1500). Op het langgerekte houten speelbord, met ingelegde punten in een wat donkerdere kleur, wordt het 'schijfspelen' zeer aanschouwelijk gepresenteerd. De sterkste gelijkenis met het Buraanse triktrakbord vertoont het wat schematischer getekende exemplaar in het Beierse handschrift van de *Welsche gast*, gedateerd 1256 (fol. 11v). Beide borden hebben dezelfde zwarte punten in de vorm van scherpe driehoeken die iets uit elkaar staan (afb. 111), terwijl ze op de latere houtsnede (en de Manesse-miniatuur) aaneen zijn gevoegd en op de *Renner*-miniatuur tot het midden doorlopen.[737]
Zo kan de triktrakminiatuur uit de Carmina Burana niet alleen gelden als een 'modelvoorstelling' van dit bordspel, maar tevens als een belangrijk document voor het gebruikte spelmateriaal. De in deze liedverzameling opgenomen spelafbeelding legt een cruciale fase in de ontwikkeling van het speelbord vast en vormt daarmee de vroegste bron voor het moderne, nog altijd gangbare triktrakbord.

Het edele bordspel: schaak en triktrak als hoofse vaardigheid

Europa leert schaken

De eerste getuigenissen van het schaakspel in Europa vormen de stukken waarmee men voor en na het jaar 1000 speelde en de schaaklessen die men daarvoor nodig had. Schaak arriveerde in het christelijke Westen als een exotische noviteit. De schaakstukken van het gangbare Arabische type waren op het eerste oog betekenisloze vormen, voorzien van onbegrijpelijke namen, en het strategische spel had ingewikkelde regels die geleerd moesten worden.
De vroegste Europese schaakteksten zijn de twee eerder besproken Latijnse leerdichten, waarin het spel wordt geïntroduceerd en uitgelegd. Deze instructieve teksten stammen uit de begintijd van het schaak in Europa en vertegenwoordigen de eerste leerfase in het opnameproces van het nieuwe bordspel. Omdat de complexe spelregels echter steeds weer aan beginnende spelers moeten worden onderwezen bleven dit soort primaire schaakinstructies gedurende de hele Middeleeuwen populair.
Een 11e-eeuws leerdicht over het schaakspel, *Ludus scachorum*, groeide zelfs uit tot een Latijnse schaak-klassieker, getuige de wijde verbreiding van de tekst over Europa en de opname van het gedicht (voorzien van een illustratie) in de 13e-eeuwse Carmina Burana maar ook nog in handschriften uit de 15e eeuw. De eerste tekstversies dateren van eind 11e eeuw en stammen uit St.Gallen (als penneproef) en uit St.Emmeran in Regensburg. Ouder nog zijn de schaakverzen die eind 10e eeuw werden opgetekend in het Zwitserse rijksklooster Einsiedeln, onder de titel *Versus de scachis*. Dit oudste Europese schaakgedicht opent met een legitimatie en aanbeveling van het nieuwe spel. De dichter nodigt de lezer/toehoorder uit zijn zorgen van zich af te werpen en ontspanning te zoeken in een spel dat, in tegenstelling tot het dobbelen, geen bedrog of enig ander schadelijk element bevat.

Ruodlieb - een Spaans schaakavontuur van een Duitse ridder

Een van de vroegste verhalende bronnen met een uitvoerige schaakepisode is het Latijnse ridderepos *Ruodlieb*, dat eveneens van Zuid-Duitse herkomst is. Deze oudste 'ridderroman' werd rond 1050-70 in het Beierse rijksklooster Tegernsee geschreven, door een auteur met een goede kennis van het adellijke leven en een interesse voor exotica. Het avonturenverhaal over een voorbeeldige Duitse ridder (*miles*) lijkt geschreven voor de hofkring van de Salische keizer Hendrik III.[738]

---

[737] Vgl. een fragment van een 14e-eeuws houten triktrakbord, met speelschijf, gevonden in Dordrecht (Leiden RMO): ingelegd met lange punten die elkaar bijna raken (en een ruitmotief op de middenlijn: dobbelbaan); Willemsen 2001, 58, afb. 10.
[738] *Ruodlieb*: München BSB Clm 19486: gecorrigeerde autograaf, afkomstig uit Tegernsee, fragmentarisch: 18 dubbelbladen; verder: St.Florian, Port.22: dubbelblad van een afschrift. Schaakepisode: fragment IV, r.178-230. *Zwölf Jahrhunderte* 1975, nr 17; *Cimelia Monacensia* 1970, nr 27.

De titelheld Ruodlieb verlaat zijn vaderland (*patria*) om in dienst te treden van een buitenlandse koning. Als gezant van deze 'grote koning' (*rex maior*) reist hij voor vredesbesprekingen naar het hof van een overwonnen vijand, de 'kleine koning' (*rex minor*), en verkrijgt daar toegang door schaak te spelen met de raadsheer (*vicedomnus*) en daarna met de koning zelf. Deze spoort zijn tegenstander aan zo goed mogelijk te spelen, daar hij nieuwe zetten van hem leren wil. Ze schaken om geld en inzet; Ruodlieb wint herhaaldelijk en de koning betaalt hem grootmoedig al zijn speeltegoeden uit. Dit gegeven gaat mogelijk terug op een Arabische schaakanekdote over de kalief al-Ma'mûn (813-33), een notoir zwakke speler die zich toch graag mat met de beste meesters en woedend werd op een hoveling die met opzet slecht speelde. Dit deel van het verhaal, waarin *Afri* (Afrikanen/Moren) een belangrijke rol spelen, lijkt te verwijzen naar de politieke situatie in 11e-eeuws Spanje, het strijdperk van de christelijke koningen uit het noorden tegen de Moorse vorsten van het zuiden. Met de *rex minor* is vermoedelijk een van de Andalusische 'kleinkoningen' bedoeld uit de zogeheten *Taifa*-periode (1031-86), met de *rex maior* hun machtigste tegenstander koning Ferdinand I 'de Grote' van Castilië en Léon (r.1035-65). De schaakepisode kan dan gesitueerd worden aan het hof van een naburig islamitisch vazalstaatje, bijvoorbeeld Zaragoza of Toledo.[739]

De ridderlijke kunsten

Het schaakspel verspreidde zich met de andere 'hoofse kunsten' vanuit Bagdad naar het westen van de Arabische wereld, waar het in de vroege 9e eeuw al in Cordoba gespeeld werd. Als prestigieus element uit de Andalusische hofcultuur raakte het schaakspel ook aan de hoven van noordelijk Spanje bekend, waar de hoge adel begin 11e eeuw kostbare schaakspelen in bezit had en waar vermoedelijk ook het schaakavontuur van de Duitse ridder Ruodlieb zich afspeelt.

In de vroege 12e eeuw (c.1110) schrijft Petrus Alfonsi, hofarts van koning Alfonso I van Aragon, een tractaat over de hoofse opvoeding onder de titel *Disciplina clericalis*.[740] Daarin vormt het schaken (*scacis ludere*) al een vanzelfsprekend onderdeel van de opleiding tot een beschaafd edelman. Volgens deze Spaanse hoveling dient de opvoeding zich te richten op zowel het verwerven van kennis als het aanleren van goede manieren en het beoefenen van vaardigheden. Naar analogie van de geleerde *artes liberales* formeert hij een lijst van zeven ridderlijke of hoofse 'vaardigheden' (*probitates*): paardrijden, zwemmen, boogschieten, vuistvechten, valkerij, schaken en dichten.[741]

Ook de eerste vermelding van schaak in de Franse literatuur heeft een relatie met Noord-Spanje. In het *Chanson de Roland* van eind 11e eeuw wordt namelijk beschreven hoe Frankische ridders uit het leger van Karel de Grote zich tijdens hun Spaanse veldtocht (in een tuin bij Cordoba?) ontspannen met sport en spel. In deze vroegste Franse verwijzing naar de bordspelen behoren zowel schaak (*eschecs*) als triktrak (*tables*) tot de 'bagage' van de ridderklasse, al onderscheidt schaak zich als een meer volwassen denkspel van het racespel met de dobbelstenen. Het schaken vereist inzicht en geduld, wat vooral wijze oudere heren op kunnen brengen, terwijl het gewaagde en snelle triktrak meer geschikt is voor jongelieden.[742]

Sur palies blancs siedent cil cevaler
As tables jüent pur els esbanier
E as eschecs li plus saive e li veill
Op witte kleden zitten de ridders daar
Ze spelen triktrak om zich te vermaken
Maar de knapsten en de ouderen schaken

[739]Zie: Schottky 1988; Murray 1913, 411-12, 197: verwijzing naar de anekdote over al-Ma'mûn. Cf. H.M. Gamer 1954 (Einsiedeln Verses) 739-40, 747-9.

[740]Petrus Alfonsi (1062-c.1140): een Spaans-joodse arts (Moses Safardi) die zich in 1106 bekeerde tot het christendom; lijfarts van Alfonso I van Aragon (r.1104-34).

[741]*Probitates vero haec sunt: equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupare, scacis ludere, versificari;* (ed. A. Hilka en W. Söderhjelm 1911). Cf. Murray 1913, 407-8; Wieber 67-9; Eales 1986, 15, 23; Bumke 1986, 267; Orbán 2001, 39.

[742]*Chanson de Roland* (ed. C. Segre, Milaan 1971), v.110-12. Cf. Schultz 1889², 532-3; Murray 1952, 119; Eales 1986, 24; Stuip 2001, 147.

Enkele 12e-eeuwse Franse romans verhalen over de opleiding van hun jonge held tot ridder. Tot het adellijke onderricht behoren naast typisch ridderlijke vaardigheden als paardrijden steeds ook het spelen van schaak en triktrak:
Et quant il ont sis ans bien galopent destrier
Et d'eschez et de tables les font bien enseignier
En wanneer ze zes zijn galopperen ze snel op hun paarden
en men leert hun goed schaak en triktrak spelen[743]

Een goede beheersing van het complexe en moeilijk te leren schaakspel dient in de verhalen vaak als onderscheidingsteken van de ware held: het getuigt van zijn intelligentie, beschaving, goede opvoeding en krijgskunde. Maar een veelzijdige en sociaal vaardige edelman is bedreven in alle gezelschapsspelen, al naar gelang de situatie verlangt. Zo wordt in *Girart de Roussillon* van diens Duitse neef Folco vermeld, dat hij vloeiend Frans spreekt en alle spelen kent, zowel schaak, triktrak als dobbelen: *D'eschas sap e de taulas, de juc de daz*.[744]
Bleven de vermeldingen van het schaakspel in de 11e eeuw nog sporadisch, ze nemen in de loop van de 12e eeuw zeer snel toe en zijn dan afkomstig uit heel Europa, waar schaak inmiddels een vanzelfsprekend onderdeel is gaan vormen van de levensstijl van de zich ontwikkelende adelstand. Schaken behoort tot het repertoire van hoofse vaardigheden dat, evenals het spel zelf, grotendeels aan de Arabische cultuur van de Oriënt is ontleend. Uit deze tijd stammen ook de vroegst bekende afbeeldingen van het schaakspel, terwijl van het gerelateerde tafelspel al eerdere afbeeldingen voorhanden zijn.

De beeldtraditie van het hoofse bordspel: Schaak en Triktrak

Een bordspelscène is eenvoudig van opzet; in zijn meest simpele vorm bestaat het tafereel uit twee spelers die tegenover elkaar aan een speelbord zitten. Het speelvlak vormt het middelpunt van de voorstelling en de tegenstanders zitten aan weerszijden over het bord gebogen om het spel te spelen: ze verplaatsen stukken en wijzen naar het bord, denken na en geven commentaar. Het is deze gebarentaal van het spel die de scènes hun levendigheid verleent. De spelers zijn meestal in driekwart profiel weergegeven terwijl het bord naar voren is gekanteld om het speelvlak van boven te laten zien zodat het spelverloop kan worden getoond. Op antieke spelafbeeldingen (uit India, Egypte en Griekenland) maar ook bij latere verhalende scènes wordt dit principe vaak niet toegepast en is het speelbord evenals de spelers 'in profiel' weergegeven, waardoor enkel de rand van het bord en wat stukken in onduidelijke ordening zichtbaar zijn. Uit dit type afbeelding valt veelal niet eens op te maken welk spel precies gespeeld wordt.
Het basismotief van de twee spelers aan het bord kan nog aangevuld worden met nevenfiguren, toeschouwers maar vooral figuren die de entourage aangeven waarin het spel gespeeld wordt: een bediende die wijn aandraagt of een muzikant die het spel muzikaal begeleidt. Uit deze context blijkt dat het bordspel behoort tot het aangename en beschaafde tijdverdrijf van de hogere klasse of in ieder geval als hoofs vermaak wordt gepresenteerd.
Het lijkt erop dat Europa in het multiculturele Middellandse Zeegebied van de 10e/11e eeuw via de Arabieren zowel kennis maakte met de bordspelen schaak en triktrak als met hun oriëntaalse beeldtraditie en de hoofse cultuur waar ze deel van uitmaakten. Zowel de oudste schaakvondsten als de vroege beeldtraditie in Europa wijst op een verbreiding via de langdurig onder islamitische heerschappij vallende centra in Spanje en Sicilië, die hun uitstraling hadden naar naburige gebieden in Zuid-Frankrijk en Zuid-Italië, maar via handelsnetwerken en politieke relaties ook invloed hadden op de cultuur in verder weg gelegen Europese centra. In de 12e en 13e eeuw speelden ook de christelijke kruisvaarders en vorsten - de Normandiërs van Sicilië, de Franse en Engelse koningen en de Duitse keizers - hun rol in het Mediterrane machtsspel naast de islamitische heersers, de Byzantijnse keizers

[743] *Gui de Nanteuil* (1198), (ed. P. Meyer 1861), v.117-8. Eerder: *Aye d'Avignon* (1160), v.2556-7. Zie: Jonin 1970, 483.
[744] *Girart de Rousillon*, (ed. W.M. Hackett, Paris 1953, I), v.4989; naar Blakeslee 1985, 214. Cf. Murray 1913, 432-4; Petzold 95-111; Eales 1986, 23-7.

en de opkomende handelssteden van Italië. Inmiddels waren schaak en triktrak alom bekend en geliefd, zodat zowel materiële resten van speelsets als afbeeldingen van beide spelen in heel Europa kunnen worden aangetroffen als vast bestanddeel van een Europese hoofse cultuursfeer.

De dubbele herkomst van het Triktrakspel

In tegenstelling tot het Schaakspel, waarvan onbetwiste afbeeldingen pas uit het 12e-eeuwse Mediterrane gebied bekend zijn, biedt de beeldtraditie van het Triktrakspel wel enkele antieke en oosterse voorbeelden, die aan de afbeelding van dit spel in middeleeuws Europa voorafgaan. Binnen de westerse traditie is slechts één post-antieke weergave van het Tafelspel bekend die ouder is dan de miniatuur in de Carmina Burana, namelijk het steenreliëf in Toulouse van eind 11e eeuw. Dit vroegste beelddocument voor middeleeuws 'Werptafel' is dus contemporain met de speelset uit Gloucester en de vermelding van schaak en triktrak in het Oudfranse *Chanson de Roland*. Uit de tussenligggende 12e eeuw zijn wel archeologische vondsten en schriftelijke vermeldingen van het Tafelspel voorhanden (het bord uit St-Denis, de Falkenstein-codex en ridderromans), maar beeldende bronnen ontbreken. Ook in de 13e en zelfs de 14e eeuw blijven de afbeeldingen schaars, zeker in vergelijking met die van het Schaakspel.
Alvorens deze voorbeelden nader te bekijken wil ik eerst de blik op het Oosten en de antieke wereld richten, om de inspiratiebronnen voor de weergave van dit spel beter te kunnen overzien. De dubbele 'afstamming' van het middeleeuwse *tabulae* of Tafelspel, indirect uit het Romeinse *tabula* en direct uit het oriëntaalse *nard*, lijkt zich namelijk ook in de beeldtraditie van het bordspel te weerspiegelen.

Een Romeins reliëf uit het Rijnland: het antieke bordspel duodecim scripta
Het basisprincipe van het speelbord, de onderverdeling in twaalf stroken, komt sprekend tot uiting in de Romeinse benaming *duodecim scripta*: twaalf lijnen of strepen. In Rome en het gehele Romeinse rijk zijn talloze 'speeltafels' voor dit spel (vaak van steen of aardewerk) aangetroffen. Het *ludus duodecim scriptorum* werd gespeeld op een *tabula* met drie rijen van twaalf cellen of 'punten', gemarkeerd door figuren of letters die samen een zin vormen. Deze zinnen kunnen betrekking hebben op het spel zelf, zoals de raadgevingen voor spelers van CB 213, of verwijzen naar de genietingen waar het spel deel van uitmaakt, bijvoorbeeld op een bord uit Timgad (Algerije): VENARI LAVARI/ LVDERE RIDERE/ OCCEST VIVERE (jagen baden/ spelen lachen/ dat is leven). De scheiding tussen de beide helften wordt aangegeven door een cirkel in het centrum en halve cirkels onder en boven. Verhelderend voor de speelrichting is een bord uit Ostia met enkel letterreeksen: dubbel AAAAAA over het midden en dan linksom langs de boven- en onderrand (B-C en D-E). Blijkbaar legden beide spelers hetzelfde circuit af vanuit de middelste rij, die als uitgangs- of wachtpositie fungeerde. Ook op de borden met figuren wijkt de middenrij veelal af van de beide buitenste rijen.[745]
Mogelijk komt dit populaire bordspel als beeldmotief voor op Romeinse altaarstenen uit het Duitse Rijnland, opgericht door soldaten die daar de rijksgrens (*limes*) hadden bewaakt. De op het tempelterrein bij de grenspost Osterburken gevonden zandstenen wij-altaren stammen vermoedelijk uit een locale steenhouwerswerkplaats (vanaf mid 2e eeuw). Een daarvan draagt een opzetsteen die in tamelijk grof reliëf een figuratieve scène laat zien van twee soldaten die tegenover elkaar op stoelen zitten en een rechthoekig bord tussen hen in (op schoot) houden. Het in bovenaanzicht weergegeven bord kan als speel- of rekenbord (*abacus*) geïnterpreteerd worden, maar de levendige gebarentaal lijkt eerder te duiden op spelende dan op tellende grenswachters (afb. 118). Het bord- en dobbelspel is bovendien van oudsher voor soldaten op wacht een favoriete manier geweest om de tijd te doden. Het omlijste bord is horizontaal in drie rijen verdeeld met elk vijf ronde cellen of speelschijven. De verkorte weergave toont slechts vijf van de twaalf 'punten', maar de kenmerkende driedeling lijkt het bord toch te typeren als een speelvlak voor het 'twaalflijnenspel'. In Trier bevindt zich nog een stenen

[745]Bv. op een aardewerk bord uit Wales (2e eeuw), met monogrammen in de middenrij en hartvormige klimopblaadjes langs de randen. Dezelfde markeringen (ingelegd met ivoor) sieren een luxe houten bord (37 x 77,5 cm), gevonden in een koningsgraf in Nubië (4e-6e eeuw), compleet met 30 schijven van ivoor en ebbehout, een werpbeker, een leren zak en 5 dobbelstenen. Voor alle aangehaalde voorbeelden, zie Murray 1952, 30-1. Cf. Mostert 2001, 18-19, afb. 1: letterbord uit Ostia (Mus.arch.).

'speeltafel' met een voor dit soldatenspel toepasselijke tekst: VIRTVS IMPERI/ HOSTES VINCTI/ LVDANT ROMANI .[746]
Het antiek-Romeinse spelvignet toont de basiscompositie van 'het bordspel' in westerse vormgeving, zoals we die zo'n duizend jaar later nog terugvinden in de triktrakminiatuur van de Carmina Burana: het omhooggeklapte bord (niet de indeling), de twee tegenstanders op hoge zetels en hun speelgebaren. Vooral de zithouding van de linkse speler komt overeen met die van zijn Romeinse voorganger. Zelfs de symmetrische speelpose van de twee soldaten keert terug bij de Buraanse bordspelers. In beide gevallen houden de twee spelers hun voorste hand laag bij het bord en hun achterste hand opgeheven, al pakken de triktrakspelers hiermee slechts het bord vast wat hun spel nogal statisch maakt. Dergelijke parallellen met antieke spelcomposities zagen we eerder ook al bij de Buraanse dobbelaars, in dat geval met spelvoorstellingen op Romeinse vloermozaïeken.

Het tabulae-reliëf uit Toulouse: kloosterschool en speels vermaak
De oudste middeleeuwse bordspelscène is in hetzelfde tamelijk grove medium van steensculptuur als het provinciaal-Romeinse altaarreliëf. Dit vroeg-romaanse kalksteenreliëf nam zelfs een vergelijkbare positie in, als dekplaat (abacus) met wereldlijke motieven boven een kapiteel met religieuze voorstellingen. Het is afkomstig uit de voormalige kloosterhof van Notre-Dame la Daurade in Toulouse, de hoofdstad van Aquitanië, en wordt eind 11e eeuw gedateerd (c.1080). Tussen de dekplaten met ornamentale decoratie bevindt zich een kleine groep met figuratieve scènes in friesvorm, waarbij de personages vanwege de geringe beeldhoogte meestal zittend, knielend of hurkend zijn weergegeven. De thematiek van de dekplaat met het bordpel zou samengevat kunnen worden als *studium et otium*. Op de kopse kanten van de rechthoekige plaat is het leren en spelen op de kloosterschool uitgebeeld: scholieren zitten vlijtig over hun studieboeken gebogen en ontspannen zich met disputen en spelletjes. Op de lange zijkanten wordt het speelse vermaak op meer wereldse wijze voortgezet met muziek, dans en bordspel, in twee varianten op eenzelfde beeldreeks (afb. 119/120). Ook bij de middeleeuwse spelvoorstellingen is het omhooggeklapte speelbord schematisch en ingekort, maar duidelijk herkenbaar weergegeven. De herkenningspunten van het recent (her)ingevoerde Tafelspel zijn de tweedeling van het langwerpige bord en de in rijen opgestelde stenen. Aan de ene kant ligt het bord horizontaal op een laag speeltafeltje met een breed uitlopende voet, aan de andere kant staat het verticaal (zonder zichtbare drager) met de lange speelzijden naar de spelers gericht. De in profiel weergegeven spelers zitten aan weerszijden van het speelbord tegenover elkaar, op oriëntaalse wijze op de grond en niet op stoelen zoals bij de Romeinse spelscène. Met groot weergegeven handen maken zij de typerende speelgebaren: het werpen van de dobbelstenen en het verschuiven van de speelstenen. Bij beide spelscènes knielt links een man neer die een beker in de rechterhand houdt, waarschijnlijk een bediende die wijn serveert. Muzikanten en acrobatische danseressen zorgen voor verder amusement. Een andere abacus uit de figuratieve groep laat een tronende prins zien, omgeven door wapendragers, die zich opmaakt uit jagen te gaan. De jachtpartij zelf is afgebeeld op een tweede dekplaat, met rondom een doorlopend jachtfries onder een bovenrand gevuld met boomtakken. In dit bos zien we twee herten, een hoornblazende jager met zijn honden en gezadelde paarden met hun verzorgers. De beeldcyclus verwijst zowel naar de geleerde reputatie van het oude en eerbiedwaardige Mariaklooster als naar de adellijke privileges van zijn beschermheren, de machtige graven van Toulouse die deze nieuwe kloosterhof tot laatste rustplaats verkozen (voorheen was dit St-Sernin). Tevens herinnert de thematiek van deze reliëfs aan de wereldlijke functies van de hof en kapittelzaal van de Daurade, die meermaals de locatie vormden voor belangrijke bijeenkomsten van de stad met de graaf.[747]

---

[746] Schallmayer 1985, 397, nr 4: wij-altaar van Lucius Annamatius Atrectus (van het 8e legioen in Straatsburg), mogelijk een geromaniseerde Kelt uit Gallië. Speelbord: Trier RLM; zie Kluge-Pinsker 1991, 55-6, afb. 30.
[747]Toulouse, Musée des Augustins, inv.nr 462: gehistorieerde dekplaat (tailloir), kalksteen: 15 cm hoog, 61 x 50 cm (onder: 52 x 40 cm), zwartgeblakerd door brand (1464). Afkomstig uit de in 1812 afgebroken kruisgang van Notre-Dame la Daurade ('de vergulde'), een koninklijke stichting uit de Visigotentijd (Theodoric II, c.454); de 5e-eeuwse decagoon, met zuilen en mozaïekdecoratie, werd (gehalveerd) als koor opgenomen in het romaanse kerkgebouw (afgebroken in 1761). Na aansluiting bij de orde van Cluny, als priorij van Moissac, werden kerk en klooster vergroot (1067-80), waarna hetzelfde atelier aan de abdij van Moissac werkte (hof voltooid in 1100). De kruisgang-kapitelen van de Daurade stammen uit twee campagnes (c.1080 en c.1120), gevolgd door later

Naast de zithouding van de spelers wijst ook de combinatie met wijndrinken, muziek en dans erop dat het spelmotief, evenals het bordspel zelf, teruggaat op een prototype uit het Midden-Oosten, waar het - met de jachtvoorstellingen - deel uitmaakte van een cyclus van hoofs vermaak. In het Zuid-Franse Toulouse ligt een model uit Moors Spanje het meest voor de hand. Als (indirect) voorbeeld valt te denken aan een ivoren kistje met hofscènes uit Andalusië, waar in de 10e en vroege 11e eeuw de ivoorsnijkunst een specialisme was van de hofateliers in Cordoba. Helaas is er geen kistje met een spelscène overgeleverd, wel exemplaren met andere vormen van vorstelijk vermaak: jagende en drinkende prinsen, muzikanten en worstelaars.[748] Ook situeren de latere illustraties in het Spelenboek van Alfonso X, in 1283 (na de Spaanse verovering) vervaardigd in Sevilla, het bordspel in een vergelijkbare hofentourage. Een mogelijk traject voor de verspreiding van deze Moorse hofmotieven vormde de pelgrimsroute door christelijk Noord-Spanje naar Santiago de Compostela, die vanaf het midden van de 11e eeuw sterk in opkomst was. De organisatie van deze bedevaart was in handen van de benedictijnerorde van Cluny, waartoe het Daurade-klooster recent was toegetreden. Toulouse (met het graf van St-Sernin) was een hoofdstation aan de Santiago-route door de Provence, de 'Via Tolosana' die vanuit Arles naar de Pyreneeën voerde, en vandaar via Burgos en León naar Compostela. Langs deze wegen verplaatsten zich ook de beeldhouwers, die werkten aan de grote romaanse pelgrimskerken, zodat er in de late 11e en vroege 12e eeuw sprake is van een homogene 'pelgrimsstijl' aan weerszijden van de Pyreneeën. Tot de culturele uitwisseling die hiermee gepaard ging behoorde ook de kennismaking van kunstenaars uit de Languedoc met de Moorse en Mozarabische kunstvormen van het Iberische schiereiland. Het bordspel had als deel van het hofvermaak in oosterse stijl al een veel langere weg afgelegd, die teruggaat tot het pre-islamitische Perzische rijk.

Het Perzische nard-spel: onderdeel van het hofvermaak

De vroegste mij bekende weergaven van het oosterse Tafelspel (*nard*) stammen uit de late fase van de Perzische Sassanieden-dynastie (6e/7e eeuw) en worden aangetroffen in Iran zelf en in het naburige, Iraans beïnvloede Centraal-Azië, in twee zeer uiteenlopende media: muurschilderkunst en metaalwerk. De oudste verhalende scène waarin het Perzische bordspel wordt gespeeld bevindt zich op een 7e-eeuwse wandschildering uit Piandjikent, een cultureel centrum aan de Zijderoute in de Fergana-vallei (Transoxanië). De voorstelling oogt als een discussie over het bordspel tussen een vorst en een wijsgeer en misschien beeldt de scène de ontstaanslegende van het nardspel uit. Het speelbord is in bovenaanzicht weergegeven, zodat de kenmerkende indeling goed zichtbaar is. Het langwerpige speelvlak is in vieren gedeeld door een brede dwarsbalk en een smallere band in de lengterichting. Aan de onder- en bovenrand bevindt zich in elk van de vier speelvlakken een reeks van zes korte punten.[749] Mogelijk al eerder wordt het nardspel getoond als onderdeel van hoofs vermaak, op een typisch product van laat-Sassanidische hofkunst: een zilveren wijnkom met een reliëfdecor van paleisscènes tegen een vergulde achtergrond (6e/7e eeuw). Onder een zuilenarcade zien we een prinselijk paar aan het feestbanket, omringd door een bediende met wijnkan, optredens van muzikanten en acrobaten, maar ook twee mannen aan het bordspel (afb. 121). De spelers zitten met gekruiste benen op de grond en buigen zich over het omlijste nardbord dat in een 'staande' positie is weergegeven, de onderste en bovenste bordhelft gescheiden door een brede middenbalk. De ronde speelschijven zijn opgesteld in een rij vierkante velden langs de lange speelzijden, zowel enkel als in paren. Het *nard* is zeer herkenbaar weergegeven en ook de concentratie van de spelers op hun spel is goed getroffen. Op deze

---

beeldhouwwerk (1180-96) uit een kapel en het portaal van de kapittelzaal, waar in 1196 en 1205 stedelijke vergaderingen werden gehouden. Mesplé 1961, 'La Daurade', cat.nr 111: 'scènes de la vie domestique' , vgl. nr 105: 'la toilette du prince' en nr 115: jachtfries; cf. Rey 1936, 35-6, 152-66, 321;Lafargue 1940, 5-19, 39-40, 103, 105, 109, pl. IX, fig. 8 (triktrakscène, tussen ander hoofs vermaak), vgl. fig. 1 (prins), 7 (scholieren met boeken), 9 (jacht: paarden). Voor de spelscène met tafeltje, zie Kluge-Pinsker 1991, 57, afb. 31.

[748]Zie bv. *Al-Andalus* 1992, nr 3-4: ivoren pyxis (968) en kistje (1004), nr 49: marmeren waterbekken (11e eeuw).

[749]St.Petersburg, Hermitage; M. Bussagli, *Die Malerei in Zentralasien*, Genève 1963, 46.

drinkbeker worden de genoegens van wijn, muziek en spel gecombineerd in een feestelijke hofentourage.[750]
Na de Arabische verovering van het Perzische rijk (651) leefde de beeldtraditie van het 'vorstelijke vermaak' in aangepaste vorm voort, zodat we in de islamitische periode eenzelfde combinatie weer kunnen aantreffen op metaalwerk uit Iran en Irak (late 12e/vroege 13e eeuw). Uit inscripties blijkt dat het meestal om geschenken gaat, die niet meer alleen voor de aristocratie maar ook voor de nieuwe handelselite bestemd waren.
Het vroegste islamitische voorbeeld is een rijk gedecoreerde messing bademmer uit Herat , in 1163 geschonken aan een Perzische koopman na diens pelgrimage naar Mekka. De gegraveerde en (met zilver en koper) ingelegde ornamentatie is aangebracht in vijf banden: twee beeldfriezen met scènes uit het hofleven afgewisseld met goede wensen in het Arabisch (afb. 122). Door de techniek en het kleine formaat hebben de figuratieve voorstellingen een schematisch karakter. De onderste band toont ruiters in actie bij een gevecht, het polospel en de jacht. De bovenste band vormt een parallel met het feestelijke vermaak op de Sassanidische wijnkom: optredens door acrobaten en stokvechters, het genot van banket en wijn, muziek en het nardspel. De twee spelers zitten op hun knieën in profiel aan weerszijden van het 'staande' nardbord, dat sterk verkort is weergegeven. Bij het bordspel wordt ook wijn gedronken; de linkse speler heft het glas, de rechtse lijkt het al aan zijn mond te zetten voor een dronk.[751]

Van tabula tot tabulae via nard?
Zoals we zagen dateert de oudste afbeelding van het middeleeuwse Europese werptafel of triktrak (*tabulae*) van eind 11e eeuw. Een lacune van negen eeuwen scheidt dit romaanse bordspelrelief uit een kloosterhof in Toulouse van een antieke voorganger op een Romeins wij-altaar uit het Rijnland. De vroeg-romaanse spelscène lijkt daarom ook eerder geïnspireerd door eigentijdse oriëntaalse modellen, waarop het recent in Europa heringevoerde tafelspel in zijn oosterse variant (afgeleid van het Perzische *nard*) wordt gespeeld, dan door het antieke Europese bordspel-model.
De antiek-Romeinse beeldtraditie van het bordspel heeft echter wel degelijk parallellen in de latere middeleeuwse spelafbeeldingen, bijvoorbeeld in de triktrak-miniatuur van de Carmina Burana, zodat er ondanks het 'gat' van eeuwen toch sprake lijkt te zijn van een Europese beeldtraditie van het bordspel die teruggaat op de late Oudheid en verbonden is met het antieke tafelspel (*tabula*) hoewel dat spel zelf niet meer gespeeld werd. De overeenkomsten gelden dan ook niet de specifieke kenmerken van het speelbord maar de algemene compositie van een bordspelscène in westerse zithouding. De combinatie met wijndrinken verbindt de Buraanse bordspelscène echter weer met de romaanse voorloper uit Toulouse en de oosters-Mediterrane hoftraditie. Hoewel zithouding en uiterlijk van de spelers in de oosterse en westerse traditie aan de eigen gewoonten zijn aangepast, wordt het bordspel op vergelijkbare wijze gepresenteerd. Alle aandacht gaat uit naar de herkenbaarheid van het spel: het speelvlak met zijn indeling en stukken wordt in bovenaanzicht getoond en de spelers maken de bijbehorende speelgebaren. Voor het Worptafel ofwel Schijfspelen zijn dit het werpen van de dobbelstenen en het verschuiven van de speelschijven, zoals ook de Buraanse triktrakspelers met hun voorste 'speelhanden' laten zien.

[750]Halfbolvormige kom (c.13 cm doorsnede), met gegraveerde reliëfdecoratie aan de buitenkant, rond centrale buste-figuur die aan bloem ruikt; Washington Smithsonian, Sackler Gallery; Harper 1993, 103, fig. 90, 105-6 veronderstelt dat dit vaatwerk tot de luxeproducten behoorde van de lagere adel.
[751]St.Petersburg, Hermitage IR-2268: zg. 'Bobrinski emmer'; bolvormig: 18,5 cm hoog, 22 cm diameter. *Art Persan* (cat. Russische musea), 1995, 135, nr 116 (afb. detail: nard); Amsterdam 1999, nr 114. Deze expositie toonde nog twee objecten van ingelegd messing, met een vergelijkbare speelscène tussen ander hofvermaak. Nr 119: een aquamanile in de vorm van een zogende koe, geschenk van een Perzische edelman aan zijn broer 'Shah Burzin' (1206); centraal in de bovenste decoratieband op de rechterflank: nardspelers en muzikanten; St.Petersburg, Hermitage AZ-225 (afb. nard-zijde). Nr. 122: een kistje uit de Jazira (Noord-Irak, nu ZO-Turkije), eerste helft 13e eeuw; achterkant: een wijndrinkende prins, met bedienden en twee nardspelers, geflankeerd door muzikanten; Londen, Khalili MTW 850 (geen afb. nard-zijde).

Schaak: een spel uit het Oosten

Tot op heden zijn geen schaakafbeeldingen uit het oude Perzië of uit de vroege periode van het islamitisch-Arabische rijk bekend. Het bestaan van deze afbeeldingen kan enkel worden afgeleid uit latere voorbeelden die onmiskenbaar op een oudere oriëntaalse beeldtraditie teruggaan. De oudste onbetwiste schaakscène stamt uit het 12e-eeuwse Mediterrane gebied en maakt deel uit van eenzelfde hoofse cyclus als de nardscènes op het contemporaine islamitische metaalwerk, maar nu monumentaal toegepast in een paleissetting. De opdrachtgever was in dit geval een christelijke heerser over een voormalig islamitisch rijk.

Palermo: een 'Saraceens' paleisplafond in de Normandische hofkerk

Dit sleutelstuk in de beeldtraditie van het schaakspel bevindt zich op het centraal in de Middellandse Zee gelegen eiland Sicilië, in het hart van het paleis van de Normandische koning Roger II in Palermo, en wel op een door Arabische kunstenaars vervaardigd houten plafond in de 12e-eeuwse paleiskapel (c.1140/48).[752]

In de tweede helft van de 11e eeuw veroverde graaf Roger de Hauteville (1061-1101) als vazal van de paus vanuit Zuid-Italië het eiland Sicilië, een voormalig islamitisch emiraat (831-1072) en daarvoor deel van het Byzantijnse rijk. Zijn zoon Roger II (1101-54) nam in 1130 de titel van koning aan en vestigde daarmee het soevereine koninkrijk Sicilië. Met de bouw en decoratie van zijn paleiskapel etaleerde hij zijn nieuwe vorstelijke status en zijn verdere Mediterrane ambities, door kunstenaars uit Byzantijns en islamitisch gebied in te huren. De paleiskapel van Roger had een dubbele functie, die tot uiting komt in een tweedeling van de ruimte en de bijbehorende decoratie. Het tweepolige gebouw fungeerde niet alleen als hofkerk maar aanvankelijk ook als audiëntiezaal (*aula regia*). In de sacrale ruimte van het oostkoor, gedecoreerd met Byzantijnse mozaïeken, nam de koning vanaf een hoge tribune deel aan de liturgie. Het wereldlijke schip heeft daarentegen een eigen focus in de vorm van een troonplatform tegen de westwand. Daar nam Roger eerbewijzen van zijn hofhouding in ontvangst, mogelijk in een begroetingsceremonie naar Byzantijns model (*proskynesis*). Deze functie van vorstelijke receptiehal wordt geaccentueerd door een overdadig oriëntaals plafond dat zich als een baldakijn boven de 'troonzaal' uitstrekt.[753] De paleiskerk werd in 1140 aan Petrus gewijd, maar aan het decor werd nog gewerkt: het koepelmozaïek in het koor draagt de datum 1143 en tegen 1149 moet de decoratie van het interieur onder Roger zijn voltooid. In of voor dat jaar houdt de Griekse hofhomileet Philagathos namelijk een lofrede op de nieuwe kapel: schitterend aan alle kanten - muren, vloeren en plafond - presenteert deze zich aan het toegestroomde publiek. Hij vergelijkt de veelkleurige marmervloer met een eeuwig bloeiende lenteweide en het uit hout gesneden goudglanzende plafond met de nachtelijke sterrenhemel. In 1190 roemt een tijdgenoot het exotische plafond als een van de wonderen van zijn tijd en vermeldt in zijn beschrijving ook de veelvoud aan kleurige afbeeldingen.[754]

---

[752] Monneret de Villard 1950, 42, fig. 227 (zwart-wit); Venetië 1993, 135, 185-90, kleurafb. p. 24-5 (plafond), 189 (schaak), 190 (danseres).

[753] Naar Tronzo 1997, 17-9, 28-37: vgl. de vormgeving van de marmeren *opus sectile* vloer: Byzantijnse naast islamitische patronen. Onder Rogers opvolgers werd deze tweedeling doorbroken: door de wanden van het schip te bekleden met bijbelse mozaïeken werden beide ruimten verenigd tot een enkele kerk, in samenhang met een toename van het aantal kanunniken en missen onder Willem I (1154-66). Tegelijk werden twee paleiszalen gedecoreerd met wereldlijke mozaïeken (de Normandische Stanza en de grote hal van de Torre Pisana). Waarschijnlijk kregen deze de functie van receptiehal, terwijl de troonwand in de kapel ging functioneren in een koningsliturgie naar westers model (*laudes regiae*). Willem II (1166-89) voegde in samenhang hiermee een narthex toe en de decoratie van de westwand. Zie Tronzo 1997, 94-6, 125 ff.

[754] Philagathos van Cerami, in de proloog van zijn preek voor de feestdag van Petrus en Paulus (28 juni), over het plafond: 'versierd met fijn houtsnijwerk, verschillend bewerkt in de vorm van kleine mandjes, en overal glanzend van goud, bootst het de hemelen na wanneer de vredige nachtlucht straalt met het koor van sterren'; de wanden van het schip waren behangen met kleden: veelkleurige en met goudstrengen doorvlochten zijden weefsels 'gemaakt door Phoeniciërs'. Vgl. een brief uit 1190, toegeschreven aan Hugo Falcandus: ... *et miranda picturae varietas passimque radiantis auri splendor exornant.* Voor deze bronnen, zie Tronzo 1997, 15-6, 27-30, 67, 121-3; Meier 1994, 40, 129, 175-9.

Het hoge en smalle middenschip werd overdekt door een duizelingwekkend driedimensionaal 'stalactietengewelf' van hout, waarvan elk vlakje van een eigen decoratie werd voorzien. Het magnifieke baldakijn bestaat uit een centraal 'uitspansel' van grote achtpuntige sterren, gedragen door een geprofileerd raamwerk met een honingraat-structuur. Het 'sterrenkoor' licht op door de Arabische inscripties rond de stervormen, die de lof zingen van de heerser en zegeningen over hem en zijn rijk afroepen. De weldadige uitwerking hiervan is verbeeld op de vele facetten van het omramende 'honingraatgewelf'(*muqarnas*).[755] Vanaf de vloer van het schip oogt het beschilderde en vergulde houten plafond als een met sterren bezaaid hemelgewelf, hoog verheven boven de lichtbeuk. Door de grote afstand en het gefragmenteerde oppervlak zijn de individuele figuren en scènes van de omgevende muqarnasrand nauwelijks te onderscheiden. In tegenstelling tot de grootschalige Byzantijnse mozaïeken, die bij de primaire kerkelijke functie van het gebouw horen, is het vorstelijke beeldprogramma in het publieke deel van de paleiskapel slechts subtiel aanwezig, aan de grens van het zichtbare. Dit type 'paleisplafond' lijkt eigenlijk bedoeld voor een lagere ruimte, als bekroning van een troonzaal in plaats van het hoge middenschip van een kerkgebouw. Samen met het troonplatform tegen de westwand is het plafond hier als citaat uit een dergelijke zaal opgenomen om het basilicale deel van de kapel bij hofceremonies te transformeren tot een koninklijke receptiehal.
Dit in de jaren 1140 te dateren koninklijke monument herbergt met bijna duizend beeldpanelen een zeer omvangrijke cyclus van vorstelijke thema's, met als kern de weergave van het hofleven in al zijn facetten. De elementen van dit ideaalbeeld zijn grotendeels van oriëntaals-islamitische herkomst, maar in onderdelen aangepast aan de wensen en interesses van de opdrachtgever. De thema's uit de vorstelijke beeldcyclus zijn zonder vaste volgorde of hiërarchie verstrooid over de talloze panelen van het plafond, waarbij bepaalde motieven vele malen zijn herhaald. Het geheel heeft het karakter van een uitgewaaierd modelboek, dat het gehele beeldrepertoire van een islamitisch hofatelier tentoonspreidt.[756] Het vorstelijke programma van de muqarnasrand toont zo in eindeloze herhaling de genoegens van het hofleven, die - onder het gunstige gesternte erboven - dag en nacht voortduren rondom de centrale figuur van de tronende koning, die meermaals is afgebeeld.[757] De Siciliaanse koning Roger is weergegeven als een westerling, tronend in de pose van een oosterse vorst bij een luisterrijk festijn, omgeven door wijnschenkers en zijn hofentourage. Rondom de koning zitten de talrijke deelnemers aan het vorstelijke banket met de drinkbeker in de hand, in een paleisdecor van draperieën, wijnkaraffen en bloemenvazen, terwijl in de omringende nissen muzikanten en danseressen optreden. Vooral op de rechthoekige panelen zijn uitgebreidere figuratieve scènes te zien, die zich afspelen in en rond het paleis, in de tuin en het jachtpark. Deze taferelen met hovelingen, dames, muzikanten en bedienden verlevendigen en vervolmaken het kaleidoscopische visioen van het Siciliaanse hofleven.[758]

---

[755]Plafond: panelen van cederhout, beschildering: tempera en goud op dunne gessolaag; kleurenpalet: rood, bruin, purper, blauw, groen en wit. Middenveld: cassettenplafond met 20 grote stervormige panelen, in twee rijen van 10, de twee naast het koor omrand met een dierenfries (gazellen in rankwerk) en de overige 18 met Arabische kalligrafie (floraal kufi): o.a. 'gezondheid, zegen, geluk, bescherming, overwinning, macht, kracht, aanzien, grootsheid, voorspoed, welbevinden, perfectie, vrijgevigheid'. Opbouw muqarnasrand: zie Monneret de Villard 1950, fig. 2-4, 14-69; Tronzo 1997, fig. 69.

[756]Beeldcyclus: Monneret de Villard 1950, 34-48; Venetië 1993, 185-90. Cf. Ettinghausen 1962, 44-50; Hillenbrand 1999, 63, 68-72.

[757]Vgl. de geborduurde Arabische inscripties langs de zoom van Rogers roodzijden koningsmantel (hofatelier 1133/34): lofprijzingen, eerbewijzen en zegenwensen voor de drager, waaronder 'de genoegens van dagen en nachten zonder ophouden of verandering'. De decoratie bestaat uit een dubbelvoorstelling van een leeuw die een kameel onderwerpt, aan weerszijden van een centrale palmboom. Sedert de keizerkroning van Frederik II (Rome 1220) deel van het kroningsornaat der Duitse keizers; Wenen KHM, Weltliche Schatzkammer; Tronzo 1997, 142-3, pl. X, fig. 147; Meier 1994, 186-7; Venetië 1993, nr 95.

[758]Zie Monneret de Villard 1950, 49-56. Tronende vorst: Monneret fig. 95, 189-90; Ettinghausen 1962, 45 (afb.), 47; Tronzo 1997, 59-62, 141-2, fig. 72. De sectie met de schaakscène bevindt zich aan de zuidzijde van het schip, direct (aan de westkant) naast een dubbele troonscène boven het middenvenster. Monneret 24, fig. 227; Venetië 1993, 189.

Het schaakpaneel

In deze overdadige cyclus van hofactiviteiten is ook een schaakpartij opgenomen (afb. 123). Het rechthoekige schaakpaneel toont twee Arabische hovelingen die schaak spelen in een tentpaviljoen in een tuin. De schakers zitten in oriëntaalse houding op een op de grond uitgespreid tapijt, met in hun midden het schaakbord waarop geen schaakstukken zichtbaar zijn. Het vierkante speelvlak is purper van kleur en door zwarte lijnen verdeeld in acht keer acht velden, waarbij de uiterste rij schuil gaat - achter de arm van de linkse speler en de kussens waarop deze leunt. Dit lijkt een weergave van de eenkleurige Arabische 'schaaklap' van leer of textiel met opgetekende of geborduurde lijnen. De kleur purper zou op een kostbare zijden stof kunnen duiden. Ook de tent waarin dit edele spel wordt gespeeld lijkt vervaardigd van purperkleurige zijde met goudbrokaat. De beide voorpanden van de tent zijn opengeslagen en opgebonden tot draperieën die het spelerspaar omlijsten. Boven het tentdak zorgen afhangende bladeren voor schaduw en koelte onder een blauwe hemel.

Beide spelers zijn rijk gekleed en dragen een tulband met een kinband eronder, een lang kleed met wijde mouwen en een omslagdoek rond de schouders. Ze zijn blootsvoets en hun kleine voeten sluiten aan bij het algemene figuurtype van de plafonddecoratie, evenals hun ronde hoofden en grote ogen. De rechtse speler, een man met een korte ringbaard en een snor, zit breeduit in kleermakerszit in een tamelijk frontale positie over het speelvlak gebogen en doet een zet terwijl hij in druk gesprek verwikkeld is met zijn tegenspeler. Deze zit in een geknielde houding meer in profiel naar het speelbord gekeerd en wijst op het spel. Deze linkse speler lijkt erg vrouwelijk door de zedige houding, het kleine gezicht met lange haren, de gevulde vormen en gewelfde borstlijn. Maar de tulband lijkt daarmee in tegenspraak en misschien is hier eerder een schone jongeling bedoeld, met wie een oudere heer zich vermaakt.[759] Hoewel geen schaakstukken zijn ingetekend op het klein weergegeven 'bord' is deze afbeelding door het kenmerkende speelvlak en de houding van beide spelers direct herkenbaar als een schaakpartij, die aanleiding geeft tot een levendige discussie. De ruimte achter het schaakbord wordt opgefleurd door een vaas met bloemen op een standaard, een sierelement dat ook bij het nardspel op de Iraanse bademmer uit Herat voorkomt. De algemene indruk is die van intiem vermaak in een weelderige lusthof, waar men in aangenaam privégezelschap de tijd verdrijft met een enerverend denkspel, misschien zelfs met een erotische ondertoon.

De opname van het schaakspel in de cyclus van hofactiviteiten heeft een parallel in de islamitische metaalkunst uit dezelfde periode, waar nard ofwel triktrak dezelfde rol vervult en op vergelijkbare wijze wordt weergegeven. De spelcompositie en zithouding komen overeen en ook daar behoort het bordspel tot de genoegens van het aristocratische leven, samen met wijn, muziek, dans, sport en jacht. Het hoofse vermaak wordt eveneens verbonden met heersersafbeeldingen in de vorm van meermaals herhaalde troonscènes. Bij de plafonddecoratie van deze paleiskapel gaat het ook werkelijk om een koninklijke opdracht, die de macht en luister van de bouwheer tot uitdrukking brengt. In het geval van metaalwerk en andere luxe voorwerpen is de gebruiker van het object niet meer altijd een prinselijke of adellijke persoon, maar is de van oorsprong vorstelijke beeldtaal tot een embleem van beschaving, prestige en rijkdom geworden. De Perzisch-Iraakse hofcyclus en figuurstijl werden vanuit het kalifale hof van Bagdad verder verspreid naar het islamitische Westen: Syrië, Egypte, de Maghreb en Moors Spanje. De specifieke schilderstijl van het 'Saraceense' plafond van de Cappella Palatina wordt meestal toegeschreven aan een atelier uit Fatimidisch Cairo, gespecialiseerd in de decoratie van paleizen, die in Cairo zelf vrijwel geheel zijn verwoest.[760]

---

[759] Vgl. de dames op andere panelen, die steeds een sluier of hoofddoek dragen (met vaak een haarkrul bij de oren): Monneret fig. 226 en 232 (in howdah op olifant en kameel), 228 en 230 (uit venster blikkend). Vgl. de Codex Alfonso (Sevilla 1283), fol. 38^{rv}, schaakspel nr 54 en 55: eerst een partij tussen twee Arabische heren met smalle tulbanden, dan tussen twee dames met dezelfde tulbanden in combinatie met een gezichtssluier die enkel de ogen vrijlaat; Steiger 1941, 183 (afb. dames). In deze codex komt een met Palermo vergelijkbare spelcompositie voor: spel nr 37, fol 28^{v} (Steiger 138): twee Spaanse hovelingen in een Moors paleis; voor de zithouding van de linkse speler, vgl. ook de twee pages bij spel nr 15 (fol. 15^{r}) en de vrouw die in een Moors paviljoen met koning Alfonso schaakt: nr 73, fol. 47^{v} (Steiger 218). Zie onder.

[760] Zie: Monneret de Villard 1950, 56; Ettinghausen 1962, 50; Hillenbrand 1999, 68.

De Europese beeldtraditie van het schaakspel

Met het spel en zijn regels kwamen ook de eerste schaakafbeeldingen Europa binnen als import uit de Arabische wereld. Dit proces van overname van een nieuw cultuurgoed verliep voornamelijk via de twee regio's in het Middellandse Zeegebied waar de Arabische en Europese cultuur het meest verweven waren. Het centraal gelegen eiland Sicilië vormde de doorgeefroute naar het noorden via Italië, terwijl islamitisch Andalusië eeuwenlang deze rol vervulde naar christelijk Noord-Spanje en vandaar naar Zuid-Frankrijk. Van deze westelijke route getuigen zowel het triktrak-reliëf in Toulouse van eind 11e eeuw als een muurschildering met een schaakscène in Le Puy uit de late 12e eeuw.

De kathedraal van Le Puy: een schaakpartij in de kapittelzaal

De vroegst bekende muurschildering met een schaakscène bevindt zich in Le Puy-en-Velay (Haute-Loire), in de kapittelzaal van de kathedraal Notre-Dame.[761] De sterk gehavende schildering, die vooral bekend is van 19e-eeuwse aquarel-kopieën, wordt gedateerd in het midden of tegen het eind van de 12e eeuw. De voorstelling toont een schaakpartij tussen een christelijke koning en een 'saraceense' vorst, die in verband staat met een tafereel op de tegenoverliggende wand: de belegering van een stad door kruisridders (afb. 124/125).Deze houden zich op in koepelpaviljoens naast een hoge vesting, die verdedigd wordt door saracenen (met ronde schilden), maar waarvan de bevolking christelijk is zoals blijkt uit kerktorens en dames in westerse kledij die de bevrijders vanuit de vensters verwelkomen. De verhalende scènes lijken ontleend aan een historische ridderroman over een der episodes uit de eeuwenlange strijd om Spanje tegen de Moren, maar door het ontbreken van bijschriften blijft de precieze duiding onzeker. Op deze Zuid-Franse locatie ligt echter het *Chanson de Roland* (eind 11e eeuw) het meest voor de hand, met als historische kern de mislukte belegering van Saragossa (Zaragoza) door Karel de Grote in het jaar 778. De tegenstanders die elkaar aan het schaakbord treffen zijn dan de Frankische koning Karel, die een kroon draagt en een purperen kleed (met een patroon van kruis-medaillons), en de Moorse emir Marsile, in een wit gewaad en met een soort tulband als hoofddeksel.[762] De ingevoegde schaakscène, die in het verhaal niet voorkomt, lijkt bedoeld als allegorische verwijzing naar de strijd tussen de twee rijken, met de vestingstad aan de Ebro als inzet van het oorlogsspel. De koning doet een strategische zet en de emir maakt zich op om diens aanval te pareren. Karel verloor de slag om Saragossa, maar stichtte in 795 als tegenzet de Spaanse mark, waaruit het graafschap Barcelona ontstond. Le Puy onderhield nauwe contacten met het naburige Catalaanse gebied dat onder het kerkelijke gezag van Narbonne viel. Zo werd een der kanunniken van Le Puy verheven tot de eerste bisschop van Gerona na de 'bevrijding' door het Frankische leger in 785.[763] Dat Karel de Grote het schaakspel al kende is niet waarschijnlijk, maar de grafelijke families van Barcelona en Carcassonne hadden rond het jaar 1000 al kostbare schaaksets van bergkristal in hun bezit, zo weten we uit hun testamenten. De grensvesting Saragossa werd pas in 1118 veroverd door koning Alfonso I van Aragon, waarmee Catalonië in 1137 werd verenigd. Door deze overwinning op

[761]Voor een antieke voorloper, zie een van de Gallo-Romeins reliëfs, (in 1856) gevonden in de oostmuur van de kathedraal van Le Puy (antiek Anicium): een genrescène met gevleugelde eroten die het bordspel *latroncules* spelen; twee zittende spelers met het speelbord op de knieën en twee toeschouwers waarvan er één een zet aanwijst. De reliëfblokken zijn vermoedelijk afkomstig van monumenten uit het nabije Ruessium (nu Saint-Paulien), hoofdstad van de Vellavi (1e-3e AD). Espérandieu 1908, 419-20, 436-7: nr 1671 (musée Crozatier), met foto van geheel en van detail: speelbord. Voor dit bordspel, zie Murray 1952, 25-7, 33-4: *latrunculi* ('soldaten'), Grieks: *petteia* ('steentjes').

[762]De kapittelzaal ligt in het verlengde van het noord-transept van de kerk, aan de oostelijke kruisgang van de hof en wordt nu 'Chapelle/Salle des Morts' genoemd (vanwege de vele grafzerken). De zaal met een spitsbooggewelf heeft in de noordmuur twee romaanse vensters en op de zuidwand (tegen het transept) een groot fresco van de Kruisiging (vroeg 13e eeuw), met op de archivolt de inscriptie: *Hec domus est centum minus uno facta diebus* (dit huis is in 99 dagen gebouwd). De westzijde opent naar de hof, met een poort geflankeerd door arcades. De schilderingen van schaak en belegering bevinden zich tegenover elkaar op de gewelfwanden. Deschamps/Thibout 1951, 137-40, fig. 47 en 48: natekeningen van beide schilderingen; Beigbeder 1966, 62-4, afb. op p. 64: naschildering (relevé). Le Puy, musée Crozatier, inv. nr 50.3.44-47: reeks van vier aquarel-kopieën, met details van de schildering met schaakspelers (c.1846, anoniem, toegeschreven aan A.M.F. Giraud uit Le Puy). Cf. Tronzo 1977, 25 n.18.

[763] Fikri 1934, 280 f.

de Moren kreeg het thema van Karels 'schaakspel om Saragossa' in de 12e eeuw een nieuwe actualiteit, waarna de christelijke *reconquista* door de Spaanse koningen (en Franse kruisridders) met hernieuwde ijver werd voortgezet.
De combinatie van een schaakpartij met een belegering heeft in deze periode van kruistochten tevens een meer algemene betekenis: de strijd tegen de saracenen (zowel om Spanje als om Jeruzalem) wordt op symbolische en concrete wijze voor ogen gevoerd, met Karel de Grote als eerste der kruisvaarders en rolmodel voor de eigentijdse vorsten.
Door de ligging in het Massif Central was Le Puy vanouds meer gericht op de Mediterrane gebieden in het Zuiden en Oosten dan op rest van Frankrijk. De nauwe contacten met Spanje komen vooral tot uiting in de architectuur en decoratie van de kathedraal en de St-Michel-d'Aiguilhe, waarbij directe ontleningen aan de Mozarabische kunst een integraal onderdeel vormen van de romaanse constructie. De muurschilderingen, die uit verschillende perioden stammen, laten daarentegen een Byzantiniserende stijl zien die teruggaat op langdurige relaties met Italië. Deze Italo-Byzantijnse stijl van Le Puy, die binnen de Franse muurschilderkunst op zichzelf staat, kenmerkt zich door donkerblauwe achtergronden, rijk gedecoreerde draperieën en langgerekte figuren. Le Puy was tevens een vertrekpunt voor de aloude pelgrimsweg naar Rome (via Turijn) en maakte met de hooggelegen Michaelskapel deel uit van een 'Michaelsroute' naar Italië: over de Alpen naar Sagra di San Michele (della Chiusa) in de Piemonte en naar de San Michele van Pavia in Lombardije, maar ook naar de aartsengel-heiligdommen van Zuid-Italië (over zee). Zo wordt de tribune boven het noord-transept van de kathedraal gedomineerd door een enorme figuur van St-Michael (5,55 m hoog), in Byzantijnse kledij en staand op een draak, die vermoedelijk uit de tweede helft van de 11e eeuw stamt. De gewelfschilderingen van de kapellen daaronder dateren uit later tijd, waarschijnlijk de vroege 13e eeuw, en tonen verschillende stijlen naast elkaar. De Paasscène in de west-absidiool, met de vrouwen bij het lege graf, volgt het klassieke Italo-Byzantijnse type, terwijl de Catharina-legende ertegenover meer westerse en eigentijdse elementen bevat.[764] De fresco-schildering op de zuidwand van de aangrenzende kapittelzaal, een monumentale Kruisiging naar Veneto-Byzantijns model, wordt eveneens in de vroege 13e eeuw gedateerd. Zijn de twee ridderlijke scènes (schaak en beleg) die het gewelf van deze vergaderzaal sieren misschien tijdens dezelfde campagne aangebracht? Het typisch laat-romaanse mengsel van stijlelementen (en modellen) lijkt te wijzen op een ontstaan aan het eind van de 12e of begin van de 13e eeuw. Bij de schildering van het beleg door de Franken is de 12e-eeuwse kruisvaardersiconografie aangepast aan de locale situatie: een Spaanse burcht-met-kantelen gecombineerd met Moorse paviljoens en romaans-Mozarabische kerktorens. De kleding van de vrouwen aan de vensters, getailleerde jurken met strakke mouwen en lange afhangende manchetten (*manches*), volgt de Franse mode van de 12e eeuw maar is ook nog te zien op muurschilderingen uit de periode rond en na 1200.[765]
De schaakpartij vindt niet in een kamp plaats maar in een paleis, met beide vorsten spelend in vol ornaat. Achter de Moorse gastheer treedt een dienaar aan die met beide handen een staf vasthoudt, misschien ooit bekroond door een waaier of standaard. De statige figuren in hun lange gewaden volgen nog het Byzantijnse type. De koning draagt een purperen keizerkleed, maar een 'Frankische' kroon met fleurons (palmetlelies) en een bontgevoerde westerse mantel. Zelfs de Moorse emir, met zijn 'tulband' en witte kleed, is gehuld in een westerse koningsmantel met hermelijnvoering. Ondanks de situering in een Moors paleis volgt deze Zuid-Franse schaakcompositie de westerse traditie, met een groot geblokt speelbord en de weergave van de spelers in een hoge, bijna staande zithouding. Maar opmerkelijk genoeg komen hun specifieke speelgebaren nog geheel overeen met die van de Arabische schakers op het gewelf van de Normandische paleiskapel in Palermo. In de kapittelzaal van Le Puy zit elk van beide spelers op een rijkgedecoreerde bankzetel met voetstuk en kussen, van hetzelfde type als de zitmeubels waarop de 13e-eeuwse bordspelers van de Carmina Burana hebben plaatsgenomen. Op de wandschildering zijn beide spelers geheel in driekwart aanzicht weergegeven,

[764]Zoals een vrouwenfiguur met ronde kap en kinband (*touret* en *barbette*), de typerende hoofddracht voor gehuwde vrouwen in de 13e eeuw. Voor de relaties met Italië, zie: Demus 1968, 49, 65, 135-6, 152, pl. XXXVII-I: Michael, pl. 146: kapellen, pl. 148: Kruisiging.
[765]Vgl. ZW-Frankrijk: Montmorillon-sur-Gartempe, Catharinakapel van de Notre-Dame: heilige maagden rond de tronende Madonna (kort voor of rond 1200); Cressac-sur-Charente, vm Tempelierskapel: staande maagd en miles te paard: vertrapt heidendom (vroeg 13e eeuw); Demus pl. 142/LXIII en 151.

wat in de Codex Buranus enkel bij de linkse triktrakspeler het geval is, terwijl de overige drie spelers daar een meer frontale zithouding aannemen. Behalve het zitmeubilair vormt ook de bijfiguur van de aantredende dienaar met staf een opvallende overeenkomst met de Buraanse miniaturen. Beide motieven (zetels en bediende) plaatsen de bordspelscènes in een hoofse entourage, vorstelijk of aristocratisch. In het licht van de nauwe artistieke relaties tussen Le Puy en Noord-Italië verrast het niet dat juist in de Lombardische kunst een contemporaine en zeer vergelijkbare spelscène voorkomt, die met de Zuid-Franse schildering wedijvert om de status van oudste monumentale schaakafbeelding in westerse vormgeving.

Het koormozaïek van Piacenza: schaak en recht in Noord-Italië

De vroege vondsten van locaal vervaardigde schaakstukken in Venafro en Rome (10e eeuw) wijzen op het grote belang van Italië in het Europese schaakproces. Rond het midden van de 11e eeuw werd daar al in herbergen geschaakt, zelfs door hoge clerici, zo blijkt uit de vaak geciteerde brief die Petrus Damiani (c.1007-72), kardinaal en bisschop van Ostia, in de winter van 1061-62 aan paus Alexander II zond. De brief handelt over de zonde die clerici begaan door zich in te laten met het wereldse amusement van leken, zoals 'de razernij van dobbelen of schaken' (*alearum furiae vel scachorum*). Als voorbeeld haalt hij een woordenwisseling aan met de bisschop van Florence, met wie hij op reis was. Toen ze voor de nacht hun intrek hadden genomen in een *hospitium*, trok de vrome kardinaal zich terug in de priestercel (*presbyteri cella*), maar de bisschop begaf zich tussen de andere reizigers in de grote groepsruimte. De volgende morgen vernam Damiani dat de bisschop de avond met het ijdele schaakspel had doorgebracht, waarna hij zijn collega ter verantwoording roept. De canonieke wetten bepalen immers dat *aleatores episcopi* moeten worden afgezet. De schakende bisschop verdedigt zich met het argument dat *scachus* niet onder de voor geestelijken verboden dobbelspelen (*aleae*) valt. De canon noemt 'schaak' weliswaar niet expliciet, zo redeneert Damiani, maar met de term *alea* worden beide soorten spelen bedoeld. De rechtlijnige kardinaal wil geen onderscheid maken en veroordeelt beide spelen als zondig en goddeloos vermaak.[766]

Met het bekender worden van het spel lijkt het standpunt van de schaker ook bij het kerkelijk leergezag het pleit te winnen, in ieder geval onder de rechtsgeleerden in Noord-Italië. Zo verklaart een 12e-eeuwse Lombardische glos bij de Justiniaanse wet die de dobbelspelen verbiedt, waarom het schaakspel hiervan is uitgesloten: 'omdat het bepaald wordt door iemands eigen verstandelijke vermogen, is men niet overgeleverd aan de krachten van het fortuin.'[767] Deze 'juridische' visie lijkt tot uiting te komen in het contemporaine vloermozaïek in het koor van de San Savino in Piacenza (c.1170-1200), waar het beeldprogramma dit onderscheid tussen kansspel en denkspel in verband brengt met de ethiek en de rechtsleer. Aan weerszijden van het centrale Kosmos/Annus-schema ziet de beschouwer twee tegengestelde 'wereldbeelden' of 'levensvisies', waarvoor deze beide spelen symbool staan (afb. 107/108). Aan de linkerzijde is de mens onderworpen aan het fortuin (dobbelen), waardoor geweld en strijd het leven domineren. Aan de rechterzijde laat de mens zich leiden door zijn verstand (schaak), waardoor gezag en vrede heersen. Het rationele schaakspel wordt hier bovendien expliciet verbonden met de rechtsorde: een koning (*rex*) en een rechter (*iudex*) handhaven samen de wet (*lex*). Het laag-bij-de-grondse gokspel contrasteert in alle opzichten met het verheven denkspel, dat volgens vaste regels wordt gespeeld, een beroep doet op verstand en inzicht, en daarom bij uitstek geschikt is voor koningen en geleerden.[768]

---

[766]K. Reindel (ed.), *Die Briefe des Petrus Damiani* (MGH, 4 dln), München 1983-93, 2, 188: Epist. 57; zie *Spelen in de Middeleeuwen* (Egmond/Mostert 2001): 23-4 (Mostert), 40-1 (Orbán), 70-1 (Klamt). Cf. Murray 1913, 408-9; Kluge-Pinsker 1991, 15; Holländer 1993, 390-1; Ehn 1998, 69. Het schaakdispuut herinnert aan de discussies onder islamitische rechtsgeleerden of het nieuwe schaakspel onder het in de Koran verboden gokspel (*maisir*) valt of als strategisch denkspel kan worden toegestaan. Zie Kruk 2001, 112-6; Wieber 1972, 137-48, 152 ff.

[767]*Sed quia si ad scacos? respo. forte secus, quia in ingenio naturali consistit, nec committitur viribus fortunae.* Naar Tronzo 1977, 19 n.27; cf. Murray 1913, 411 n.51. Vgl. Murray 1952, 119: toen de rechtsscholen van Bologna besloten dat de kerkelijke canons niet op schaak van toepassing waren, bleef werptafel (als *alea*) onder de *inhonesti ludi* vallen.

[768]Morele interpretatie: Tronzo 1977; cf. Diemer 1987-2, 66-9; Wollesen 1990, 283; Kluge-Pinsker 1991, 15-6; Holländer 1993, 396-7; Klamt 2001, 72-5. Zie boven: dobbelen; wijnschenker; schaak: spelmateriaal.

De spelscènes van het zwart-wit-mozaïek zijn incompleet. Aan de buitenzijde is ongeveer een derde van de voorstelling afgesneden, waardoor zowel de tegenspeler(s) van de op de grond zittende dobbelaar als de opponent van de hoog zetelende schaker ontbreken. Van de verdwenen schaker resteert enkel nog zijn over het schaakbord uitgestrekte rechterarm (afb. 126).[769] De linkse schaakspeler zit naar het bord gekeerd, op een troonachtige zetel, en hij lijkt met zijn verdwenen tegenstander in discussie over de regels van het spel. Hij verplaatst zelf een paard en wijst op de toren waarmee zijn medespeler een zet doet. Het feit dat beiden een stuk van dezelfde kleur (zwart) vasthouden kan wijzen op een schaakles, hoewel de mozaïektechniek (steeds een zwart stuk op een wit veld en omgekeerd) het onderscheid tussen de partijen bemoeilijkt. De schaker is weergegeven als een oosterse heer met snor en puntbaard, getooid met een tulband.
W. Tronzo heeft in dit verband gewezen op de oorsprongslegende, die de Lombardische dominicaan Jacobus de Cessolis een eeuw later (tegen 1300) opnam in zijn allegorische 'schaakboek'. In dit moreel-didactische werk, dat een grote populariteit genoot, staat het schaakspel model voor de standenmaatschappij met haar rechten en plichten. Volgens deze versie was de uitvinder een filosoof uit het Oosten: Xerxes, bijgenaamd 'Philometer' wat in het Latijn betekent 'liefhebber van maat en recht' (*mensurae vel iustitiae amator*). Deze bedacht het schaakspel ter vermaning en correctie van de tirannieke koning van Babylon (Evilmerodach), die door de beoefening van het spel een rechtvaardige heerser werd. Dit verhaal gaat vermoedelijk terug op de Latijnse bewerking van een Arabische schaaktekst. Mogelijk is het beeldprogramma van de vloer van Piacenza ook door een dergelijke bron geïnspireerd. De instructie in het schaakspel is hier immers verbonden met de instructie van een koning in de heersersdeugd van *iustitia*. De morele implicaties van het spel lijken zo, met het schaakspel zelf, via de Arabische schaakliteratuur in Europa te zijn geïntroduceerd.[770]
Tronzo interpreteerde de oosterling als de uitvinder van het schaakspel, die zijn vorst onderricht in het nieuwe spel. Zijn gesoigneerde uiterlijk en rijke troonzetel lijken hem echter eerder te karakteriseren als heerser, waarmee de verdwenen tegenspeler de rol van leraar krijgt toebedeeld. Dan zou de schaakscène een exacte parallel vormen met de tronende *rex* op het paneel erboven en de *iudex* die hem instrueert in de regels der wet. Hoewel dit niet meer valt te controleren kan het onderscheid in de uitwerking van de manchetten op beide panelen wijzen op een vergelijkbaar standsverschil tussen de linkse en rechtse figuur. Het Schaakboek van koning Alfonso X (Sevilla 1283) bevat een verwante spelcompositie, met een oosterse vorst (mogelijk de kalief van Bagdad) die in een vergelijkbare tronende positie speelt en discussieert met een Arabische schaakmeester. Het karakteristieke speelgebaar van de missende rechtse speler vinden we later terug op een Trojeminiatuur uit Venetië (c.1340-50), waar de als prins uitgedoste Achilles in een nadenkende houding het schaakspel leert van een baardige filosoof, die zijn arm over het bord strekt om een zet te demonstreren. Deze miniatuur lijkt geïnspireerd door het Babylonverhaal en wellicht bieden illustraties van deze legende in latere Cessolis-handschriften nog verdere parallellen.[771] Hoewel de schaakscène op de kerkvloer van Piacenza mogelijk de 'Babylonische' ontstaanslegende in beeld brengt, herinnert weinig in de voorstelling zelf aan de oosterse herkomst van het spel. De spelcompositie is geheel westers van

[769]Bij de restauratie in 1902-3 werd de schaakscène aan de rechterzijde aangevuld: de arm van de missende schaker, tot aan het manchet van de mouw, en anderhalve rij van het schaakbord, met opvallend lege vakken; zie Tronzo 16. Cf. ibid. n.18: verwijzing naar een mogelijke mozaïek-afbeelding van een schaakbord met twee stukken in Pesaro. Vgl. de mozaïekvloer in het schip van de kathedraal van Otranto in Apulia (1163-5), waar aan de voet van de grote 'wereldboom' eveneens een schaakbord (zonder stukken) lijkt afgebeeld, schuin boven een tweegevecht en tussen vele andere symbolen van de strijd om het aardse bestaan; Steinen 1965, pl. 298/III; Kier 1970, afb. 408.
[770]Zie Tronzo 19-21; vgl. Wieber 1972, 92-3. Jacobus de Cessolis, *Liber de moribus hominum et officiis nobilium sive super ludum scaccorum* (ws Genua, eind 13^{e} eeuw); schaakbord met stukken: als de stadstaat (Babylon) met haar sociale klassen (*nobiles* en *populares*); Murray 1913, 537 ff.; Petzold 118-41; Holländer 1993, 406-9. Cessolis ontleende het schaakthema (en de legende) waarschijnlijk aan de verzameling preekexempla van de Engelse franciscaan Johannes van Wales, *Breviloquium de virtutibus antiquorum principum* (Oxford 1260-70), die het verhaal over de onrechtvaardige tiran Evilmerodach gebruikt om de Engelse koning te wijzen op zijn plichten als heerser; Murray 529 ff.; Petzold 139-41; Wollesen 1990, 305-6.
[771]Codex Alfonso (met een ander, 'Indisch', oorsprongsverhaal), ill. bij schaakspel nr 18: fol. 17^{v}; Steiger 83. De heerser (met lijfwacht) wordt hier nog bijgestaan door een schaker en een adviseur. Voor de Trojeminiatuur, zie onder: Guido-hs (Madrid); Faber 181, afb. 50.

vormgeving en maakt bovendien deel uit van een complex allegorisch programma. Zo documenteert dit uit de late 12e eeuw daterende vloermozaïek de snelle opname en verwerking van het nieuwe spel in de Europese cultuur en beeldtaal.
Zoals we eerder al constateerden vertoont het Lombardische spelmozaïek een aantal opvallende overeenkomsten met de latere spelafbeeldingen in de Codex Buranus. Bij de combinatie van wijn en spel oogt vooral de wijnschenker op de triktrakminiatuur als een wat elegantere opvolger van de waard op het dobbelpaneel van Piacenza. Bij de weergave van het bordspel laten de schaakminiatuur en het oudere schaakpaneel een verwante compositie zien. Het zijn spelafbeeldingen in de westerse traditie, van het type van het Romeinse bordspelreliëf: twee mannen die op hoge zetels naar het bord in hun midden zitten gekeerd. In de 13e-eeuwse variant van de Carmina Burana zitten de heren echter niet meer in profiel op leunstoelen, maar in een meer frontale positie op bankachtige zetels. Daarbij kenmerken beide afbeeldingen zich door een zeer groot en in bovenaanzicht weergegeven schaakbord, waarop de stukken en hun posities duidelijk zichtbaar zijn. Ook bij de schaakpartij in de Carmina Burana lijkt sprake te zijn van een schaakinstructie, geheel in overeenstemming met het leerdicht dat deze miniatuur illustreert. De linkse speler, de gastheer, neemt de taak van schaakleraar op zich. Als een schoolmeester houdt hij demonstratief het bord vast en geeft uitleg aan zijn jongere gast (en de beschouwer). De jongeman strekt zijn rechterarm uit over het bord om zijn toren te verplaatsen, een opmerkelijke parallel met wat resteert van de rechtse schaker op het mozaïek. De nadruk op het schaakbord en spelinstructie lijkt erop te wijzen dat deze twee vroege schaakafbeeldingen, hoe verschillend ook van medium, teruggaan op een vergelijkbaar model van didactische aard. Dat de schaakscène in Piacenza met een dobbelscène wordt gecombineerd en in de Carmina Burana met triktrak en dobbelen kan erop duiden dat dit model uit een leerboek afkomstig was dat meerdere spelen behandelde en illustreerde. Te denken valt aan een vroege voorloper van de latere Spelenboeken, zoals de Spaanse 'Codex Alfonso' en de Lombardische spelverzameling van de 'Bonus Socius' (Bologna c.1300), werken die eveneens spelillustraties bevatten en de oorsprongslegende in beeld brengen.[772]
Het grote verschil met Piacenza schuilt - zoals we boven zagen - in de neutrale weergave van het kansspel in het wereldlijke liedboek, waar geen sprake is van een moreel contrast tussen dobbelen en schaken.

Samenvatting: een monumentaal begin (laat 11e en 12e eeuw)
De oudste weergaven van het wereldlijke bordspel in middeleeuws Europa zijn te vinden in een kerkelijke omgeving, zoals ook de kostbaarste schaakstukken in religieus bezit bewaard zijn gebleven. De afbeeldingen en het spelmateriaal hebben hun behoud mede te danken aan deze aanwezigheid in sacrale gebouwen, die de eeuwen doorgaans beter hebben doorstaan dan de vaak verwoeste en vernieuwde burchten en residenties, waar hoofse spelscènes een uiterst passend decor kunnen hebben gevormd en waar ook blijkens opgravingen en inventarislijsten altijd bordspelen aanwezig waren.
De vroegste triktrakscène siert (in tweevoud) een abacus uit een Zuid-Franse kloosterhof, gebouwd in de late 11e eeuw. De drie monumentale schaakvoorstellingen uit de 12e eeuw decoreren respectievelijk het plafond van een Siciliaanse paleiskapel, de (gewelf)wand van een Zuid-Franse kapittelzaal en de koorvloer van een Noord-Italiaanse kerk. Alle media zijn in deze vroege bordspelreeks vertegenwoordigd: triktrak vinden we op een steenreliëf in Toulouse, schaak op een paneelschildering in Palermo, een muurschildering in Le Puy en een vloermozaïek in Piacenza (samen met dobbelen). In deze decoraties speelt het schaak- en bordspel een uiteenlopende rol, van speels hofvermaak in de kruisgang van Toulouse en de paleiskapel van Palermo tot verhalend-allegorische voorstelling in de kapittelzaal van Le Puy en de kerk van Piacenza. Vooral bij schaak komt daar steeds ook het representatieve karakter bij, dankzij de hoge status van dit exotische, rationele en vorstelijke spel.
De herkomst van deze vroege voorbeelden uit Zuid-Europa reflecteert de weg die het hoofse bordspel is gegaan. Binnen de reeks zien we een ontwikkeling van oosterse import (Palermo) en weergave naar oosters model (triktrak Toulouse) tot een westers type spelafbeelding. Terwijl tegen 1150 nog een Arabische schaakscène als onderdeel van een oriëntaalse hofcyclus werd geïmporteerd in Palermo, wordt kort daarna in Piacenza al een schaakscène in Europese vormgeving gebruikt voor een allegorisch beeldprogramma. Deze eigen vormentaal en toepassing geven aan dat men in de late 12e eeuw in Noord-Italië geheel vertrouwd was met het schaakspel en dat de verbreiding van van zuid naar

[772]Vgl. Tronzo 1977, 18-9; Walworth 2000, 78-9. Zie onder: Spelenboeken.

noord gepaard ging met een omvormingsproces van een oosters naar een westers beeldtype. Hetzelfde geldt voor de wandschildering in Le Puy, die een symbolische schaakpartij tussen een islamitische en een christelijke vorst weergeeft naar Europees model. Bij deze westerse schaakvoorstellingen zitten de spelers op hoge zetels. De stoelvorm op het Piacenza-mozaïek herinnert nog aan het antiek-Romeinse bordspelreliëf, maar op de Franse schildering is deze vervangen door een eigentijds bankvormig zitmeubel dat we ook in de bordspelminiaturen van de Carmina Burana aantreffen.

De Franse glasschilderkunst (13e eeuw): de stand van het spel

De monumentale bordspelreeks vindt in de 13e eeuw een vervolg in de glas-in-lood-ramen, geschonken door vermogende en vooraanstaande leken ter decoratie van de nieuwgebouwde gotische kathedralen. Voor de standbewuste opdrachtgevers of -geefsters hebben de bordspelscènes vooral een representatieve functie, ter bevestiging of zelfs verhoging van hun status.

Bourges en Chartres: de Verloren Zoon als dobbelaar en schaker
Zoals we boven zagen tonen twee gebrandschilderde ramen uit de vroege 13e eeuw hoe de Verloren Zoon zijn erfdeel verkwist in het bordeel en in de kroeg. Terwijl hij op het 'Prodigusvenster' in de kathedraal van Bourges (c.1210-15), geschonken door de leerlooiers, zijn kleren verspeelt met dobbelen, doet hij dat in Chartres met schaken in een kenmerkende denkhouding. Op het Prodigusvenster van Chartres (c.1205-15) is niet alleen het gespeelde spel, maar de gehele entourage opgewaardeerd. Het bordeel oogt als een voorname residentie en de hoeren gaan gekleed als hoofse dames. Deze statusverhoging, gepaard aan het ontbreken van een stichterssignatuur, lijkt te wijzen op een anonieme schenking van de plaatselijke prostituees aan de kathedraal. In dit licht is het tekenend dat de Verloren Zoon hier niet bij het lage dobbelspel maar bij het verheven schaakspel zijn laatste hemd verliest.Hij zit nog peinzend over het geblokte schaakbord gebogen, terwijl zijn gewiekste tegenstander (een beroepsspeler?) hem vermoedelijk al mat zet. De *prodigus* wordt zo te kijk gezet als iemand die boven zijn stand leeft en te hoog spel speelt. Deze boodschap vinden we later op meer burleske wijze terug in de marges van gebedenboeken, waar dwaze gokkers zich met schakers meten en zonder enig begrip hun spelgedrag nabootsen. De parodie is compleet wanneer zelfs redeloze beesten dit hoofse denkspel na-apen, zoals de schakende apen op een beroemd 13e-eeuws kapiteel in de Dom van Naumburg.[773]

Bourges: de schaaksignatuur van gravin Mathilde
In de kathedraal van Bourges wordt op het 'gildevenster' van de leerlooiers door de Verloren Zoon gedobbeld, maar op een raam geschonken door een adellijke dame wordt schaak gespeeld als onderdeel van haar beeldsignatuur. Het gaat ditmaal om een meer verheven venster met de heilige diakens Laurentius en Stephanus, geflankeerd door twee heilige bischoppen van Bourges (c.1230/40). De donatrice liet zich aan de rechterzijde knielend aan de voeten van de heiligen afbeelden, met in haar handen een venster met haar naam en titel: *MATILDIS COMTIS*. Men vermoedt dat de schenkster gravin Mathilde van Nevers is (†1257), nicht van bisschop Guillaume (†1209), onder wiens portret zij is afgebeeld. Het tegenstuk aan de linkerzijde, onder de voeten van bisschop Ursinus, wordt gevormd door een raadselachtige 'spelrebus': een schakend liefdespaar begeleid door een haan. Beide beeldvignetten zijn gevat in een driepasboog met flankerende torens, die bij het schakende paar fungeert als een boognis met zitbank. De schaakpartij is weergegeven als een verleidingsscène: terwijl de dame een schaakstuk vastpakt streelt de man haar wang. Mogelijk heeft hij haar al 'mat'

[773]Dom van Naumburg, console aan noordzijde van oostkoor (of beer en aap?); Wichmann afb. 53; Petzold 136. Het 'gegeven' dat apen zich graag met bordspelen vermaken gaat terug op Plinius de Oudere (*Hist.Nat.* 8,54,80); zie Curtius 1973[8], 522. Marginalia: zie Randall 1966, fig. 103 en 105, vgl. fig. 150: dobbelende apen. Vgl. de hoofse marge-cyclus in het 'Queen Mary Psalter' (Londen c.1310-20), eindigend met apen die hoffeesten nabootsen.

aangezegd, want er rest verder nog maar een enkel stuk op het bord.[774] Verwijst het matzetten in de (onopgeloste) 'schaakrebus' misschien naar haar naam: *mat-il-dis*? Dit schaaktafereel tussen dame en heer met amoureuze connotaties lijkt gemodelleerd naar een hoofs minnegesprek op een bank, van het type dat Villard de Honnecourt in deze periode in zijn 'modelboek' opnam.[775]

Le Mans: aristocratisch schaak en triktrak in Normandië

De donatie van gravin Mathilde lijkt meer dan een generatie later een andere aristocrate te hebben geïnspireerd tot een soortgelijk ensemble, eveneens voorzien van een spelsignatuur. De opdracht betreft een prominent venster voor het nieuwe gotische koor van de kathedraal van Le Mans (ingewijd in 1254), met een reeks van zes heilige bisschoppen als hoofdvoorstelling en de hoofse bordspelen schaak en triktrak in de ondermarge (afb.127). Het koorvenster met de spelafbeeldingen werd vermoedelijk geschonken door de plaatselijke edelvrouwe Jeanne de Mayenne, in de jaren kort voor haar dood (1265-9). De *nobilis domina* liet zich tweemaal onderaan afbeelden, aan de ene kant met haar familiewapens en aan de andere kant als schenkster met haar twee reeds overleden zusters. Tussen deze donorportretten zijn vier spelscènes geplaatst, waarvoor twee kartons dubbel werden gebruikt (in verschillende kleuren glas). In de huidige opstelling staan de identieke voorstellingen naast elkaar, maar oorspronkelijk alterneerden ze, als een monumentale dubbelversie van het tweeluik in de Codex Buranus.[776]

De beeldverhoudingen in de 'spelramen' zijn echter precies omgekeerd aan de strookvorm van de Buraanse miniaturen. Op de smalle en hoge glas-in-lood-panelen zijn de twee mannelijke spelers dicht bijeen geplaatst op een hoge zitbank onder een boognis. Ze zitten naar elkaar toegekeerd met het bord op schoot en maken kenmerkende speelgebaren. Het bord is opgeklapt weergegeven in een gereduceerde vorm. Het vierkante schaakbord telt vier keer vier velden en het eveneens vierkante triktrakbord bestaat slechts uit één speelhelft met aan weerszijden vier punten waarop de ronde speelschijven in rijen zijn opgesteld.[777] De leeftijd van de spelduo's komt overeen met wat in het *Chanson de Roland* al over bordspelers wordt gezegd: de jongeren vermaken zich met triktrak en de oudere en wijzere heren spelen schaak. Gezien de weinige stukken is de schaakpartij bijna ten einde en de spelersgebaren bij dit 'eindspel' duiden op een matstelling. De linkse schaker wijst op het bord om zijn tegenstander 'schaakmat' aan te zeggen, waarna deze zijn hand opheft in een gebaar van verbazing en overgave. De denkhouding zien we hier terug bij het triktrakspel, bij de linkse jongeman (met *bonet*) die tevens naar de drie dobbelstenen midden op het bord wijst, terwijl zijn tegenspeler schijven verplaatst in de rijen aan zijn speelkant.

Zo verschijnt tegen 1270, twee eeuwen na het triktrakreliëf uit Toulouse, het *jeu de tables* weer in de monumentale Franse kunst, ditmaal samen met schaak als onderdeel van een gotisch venster in Normandië. Beide spelen zijn dan al lang geen noviteit meer, maar algemeen bekende en herkende elementen uit het hogere sociale leven. Hier fungeren zij als adellijke standsemblemen, met toespelingen op de naam en situatie van de opdrachtgeefster. De populariteit van de bordspelen aan beide zijden van het Kanaal blijkt ook uit contemporaine spelverzamelingen in het Anglo-Normandisch, die zowel specifieke schaakproblemen als tafelspelen (triktrak) beschrijven. De vroegste exemplaren, daterend uit het derde kwart van de 13^{e} eeuw, stammen uit het Engelse graafschap Dorset, maar gaan terug op een ouder model dat verloren is gegaan.[778] Dat de aristocratische speelijver in dit gebied veel verder teruggaat blijkt uit het rijkbewerkte triktrakspel dat

---

[774]Bourges: Lillich 1983, 32.Vgl. het minnegesprek tussen de dichter 'von Buocheim' en zijn dame in de Manessecodex: op een bank onder een rozenboom, met tussen de takken een 'sprekend wapen' (met minnespreuk) en een haan, als helmtooi en symbool van waakzaamheid; Walther 1988, 186-7, afb. 91 (fol. 271^{r}).

[775]Hahnloser 1972, pl. 27. Ook in de *Eneide*-illustraties vinden de informele gesprekksscènes in Dido's paleis plaats op een bank onder een gewelf: fol. 9^{v}: Dido en Eneas, 11^{r}: Dido en Anna, 15^{v}: afscheidsgesprek; zie Boeckler 1939.

[776]Le Mans: zuidelijke lichtbeuk van gotisch koor; Lillich 1983, met uitvoerige toeschrijving en interpretatie van de spelscènes als 'game puns'.

[777]Voor een andere triktrakscène met twee mannen spelend op een half bord, zie bv. Schultz 1889^{2}, 534, fig. 156: Londen BL Harl.N 1257 (Engels handschrift). Vgl. Randall 1966, fig. 66: Londen BL Stowe 17 ('Getijdenboek van Maastricht' c.1300): ruziënd boven bord (met enkel 2 dobbelstenen).

[778]Zie onder: Spelenboeken.

Walter van Gloucester rond 1100 in zijn bezit had en uit vondsten van speelschijven en schaakstukken in 12e-eeuwse Normandische burchten.

Schaak en triktrak in de boekschilderkunst

Uit de 13e eeuw stammen ook de eerste uitbeeldingen van het bordspel in het medium van de boekschilderkunst. Naast de spelminiaturen in de Codex Buranus (c.1230) zijn dit voornamelijk voorstellingen met een verhalend karakter, waarin het bordspel (vaak onafhankelijk van de tekst) fungeert als beeldkenmerk van het hoofs-ridderlijke leven. De meest directe verwanten van het bordspel-tweeluik in de Carmina Burana vinden we echter (behalve op het spelvenster van Le Mans) in Spelenboeken uit de latere 13e eeuw, met name de Codex Alfonso (1283), waar het spel zelf het hoofdthema van de voorstelling vormt. Ook hier worden de beide bordspelen gepresenteerd als hoofs vermaak. Begin 14e eeuw wordt de status van schaak en triktrak nog eens bevestigd door de opname in de standenreeks van de Codex Manesse.

De verhalende traditie: de rol van het spel

De Carmina Burana bevat de vroegst bekende triktrak-miniatuur (zonder tekst), maar de eerstvolgende afbeelding (c.1250) stamt uit een verhalende context (*Histoire d'Outremer*) en toont een Franse kruisvaarder bij dit bordspel, terwijl hij volgens de tekst zat te dobbelen. Binnen de morele traditie zagen we een vergelijkbare opwaardering van het genoemde spel ook in het Beierse handschrift van de *Welsche gast* (mogelijk 1256), waar een tekstpassage over het ondeugdelijke kansspel wordt geïllustreerd door spelers aan een triktrakbord. In de beeldcycli bij deze teksten worden de bordspelen opgevoerd als een vanzelfsprekend onderdeel van de hoofse cultuur waarin deze handschriften circuleerden. De schaakminiatuur uit de Carmina Burana heeft een ongeveer gelijktijdige verhalende tegenhanger in het Beierse *Eneide*-handschrift, waar de illustrator een scène met een schakende Eneas invoegt. Het gegeven dat de Trojaanse held Eneas hier (onafhankelijk van Veldekes tekst) schakend met een strijdmakker wordt afgebeeld verwijst naar de reputatie van schaak als een strategisch spel voor krijgsheren maar ook naar het in de hoofse kringen van Europa verbreide idee dat het spel tijdens het beleg van Troje (door de Grieken) zou zijn uitgevonden.

De Beierse Eneide: de Trojaanse aanvoerder Eneas schaakt
Heinric van Veldekes *Eneide* werd rond 1230 in Beieren, waarschijnlijk in Regensburg, geïllustreerd met een uitgebreide miniaturencyclus die een zelfstandig beeldverhaal vormt naast de tekst. Dit beroemde beeldhandschrift bevat de oudst bekende verhalende schaakminiatuur, hoewel het schaakspel in de betreffende episode door Veldeke in het geheel niet genoemd wordt (afb. 128/129).[779] Wanneer de Trojaanse schepen na een zware storm zijn gestrand op de kust van Carthago, slaat Eneas daar zijn kamp op en stuurt twee gezanten naar koningin Dido om haar zijn diensten aan te bieden. Met het goedgunstige bericht van Dido keren de boden terug naar Eneas (v.594-640), die hen volgens de tekst al aan ziet komen en benieuwd tegemoet gaat (v.602-4). Op de bijbehorende illustratie treffen zij hun aanvoerder echter niet in gespannen afwachting aan, maar schaakspelend met een gezel. De beide schakers zitten in kleermakerszit, met gekruiste onderbenen, op een lage bank van hetzelfde gemarmerde materiaal als het voetstuk van Dido's troon op de miniatuur erboven.[780] Het rood-wit geblokte schaakbord is rechtop weergegeven met een aantal stukken klein ingetekend op de witte velden, terwijl de figuren die de spelers in de hand houden groter afgebeeld zijn. Eneas houdt een witte toren omhoog, terwijl zijn tegenspeler nadenkt en een zet doet met een paard. De denkpose en het zetgebaar zijn kenmerkend voor schaak als strategisch denkspel. Mogelijk is de schaakafbeelding

[779]Eneide-hs: Berlijn SB germ.fol.282, fol. 6r, boven: *Die boten* voor de tronende koningin *Dido*, onder: terugkeer van de boden (met schakende *Eneas*). Boeckler 1939, pl. 7; Fingernagel 1992, 61, 103-4, 120, 127 (n.186); voor de schaakstukken, zie boven: spelmateriaal; voor de beeldcyclus, zie boven: Dido.
[780]Een platform van marmer of van gemarmerd hout. Vgl. het kleinschaliger marmerpatroon (in groen) op het meubilair van de Buraanse schaakminiatuur: het middenstuk van de zetel van de linkse schaker.

spiegelbeeldig uit een standaardmodel overgenomen, want in de huidige compositie spelen beide schakers met de linkerhand. In de wat latere Codex Alfonso zijn schakers in vergelijkbare speelhoudingen te vinden en op het oudere schaakmozaïek van Piacenza doen de spelers eveneens een zet met paard en toren.[781]
De invoeging van het schaakspel kan gelden als een vrije 'inventie' van de illustrator, die met dit spelmotief zowel aansluit bij het hoofse aspect van de beeldcyclus (banket, ontvangst, jacht, toernooi) als bij de talloze strijd- en kamptaferelen. De scène met de schakende Trojaanse krijgsheer Eneas is vermoedelijk geïnspireerd door de 'Trojaanse' ontstaanslegende van schaak, die in de 12e eeuw in Europa opgang deed in samenhang met het streven van literatoren om via de genres van de 'antieke roman' en de 'antieke historie' het eigen heden van de Europese vorsten te verbinden met het grootse verleden.
De *Roman de Troie* is de vroegste bron die de uitvinding van het schaakspel naar de Trojaanse oorlog verlegt en bovendien een vaak uitgebeelde episode bevat waarin Achilles schaakspeelt. Het motief van gezanten die een legeraanvoerder schakend in zijn kamp aantreffen lijkt ontleend aan deze Achilles-episode uit de Franse Trojeroman, al is het gegeven hier wel anders uitgewerkt. Bovendien bevinden de schakers zich hier niet in een legerkamp tussen het strijdgewoel en zijn daarom ook niet in een tent afgebeeld. De traditionele 'oosterse' zithouding bij het bordspel (als op het schaakpaneel in de Cappella Palatina) is in een dergelijke kampsituatie functioneel en komt ook op een westerse afbeelding natuurlijk over. In de *Eneide*-cyclus zijn een aantal legerkampscènes opgenomen waar de strijders in een vergelijkbare zithouding krijgsberaad houden.[782]

Roman de Troie: de Griekse held Achilles schaakt
Bij zijn bespreking van de spelen stelt de Engelse encyclopedist Alexander Neckam rond 1180/90 ook de gebruikelijke vraag naar de uitvinder van het schaken, met als antwoord: 'Volgens sommigen is dit spel te danken aan de scherpzinnigheid van Ulixes (Odysseus).' Later weet de anonieme Noord-Franse auteur van *De vetula* (c.1250) nog te melden dat het spel daarom ook wel *ludus Ulixis* wordt genoemd.[783] Met de Griekse uitvinder werd het ontstaan van het edele schaakspel binnen het Europese historische kader gebracht, hoewel daarnaast ook diverse oosterse ontstaansmythen in omgang bleven, zoals uit de schaakboeken van koning Alfonso en Jacobus de Cessolis blijkt.
Het 'Trojaanse' herkomstverhaal is ontstaan naar analogie van de antieke legende van de uitvinding van het dobbelspel en het bordspel door de Griekse held Palamedes, als gepast en nuttig tijdverdrijf voor de krijgers tijdens het tienjarige beleg van Troje.[784] De vroegste verwijzing naar de uitvinding van schaak voor de muren van Troje bevindt zich in de Oudfranse *Roman de Troie* van Benoît de Sainte-Maure (c.1165). Volgens deze chroniqueur van het Anglo-Normandische hof heeft de wereld

[781]Voor een gespiegelde variant van deze spelcompositie, zie de Codex Alfonso: spel 10, fol. 12r: twee Arabische krijgsheren schaken op de binnenplaats van een Moors fort, in oosterse zit op kussens; vgl. de denkpose bij spel 13 (14r); Steiger 60, 68. Voor de zithouding met gekruiste onderbenen (hier meestal op een matras of kussens), vgl. bv. de drie wijzen op fol. 2v, de schakers bij spel 26 (22v), 37 (28v) en 38 (29v); Steiger 9, 107, 138, 141. Zie onder.
[782]Krijgsheren in tent: Menelaos (voor de muren van Troje: 1r), Turnus (zonder en met tent: 36v en 48r), Eneas (61v); ook in het (grot)heiligdom van de Sibylle zitten zij en Eneas in deze houding op de grond (fol. 21r). Vgl. de beschrijving van schakende strijders in het *Chanson de Roland* (eind 11e eeuw): de Frankische ridders van Karel de Grote verpozen zich tijdens een veldtocht in Spanje (in een tuin? met onder andere schaak en triktrak, waarbij de spelers op witte kleden op de grond zitten. Dat het schaakspel hier gekarakteriseerd wordt als de keuze van de wijze oudere mannen onder hen bevestigt de gepastheid van dit tijdverdrijf voor de Trojaanse aanvoerder Eneas. Zie boven: hoofs bordspel.
[783]Alexander Neckam (1157-1217), *De naturis rerum*, ed. Wright 1863, 324: II 184, met beroep op bronnen (*fertur a nonnullis*). Cf. Murray 1913, 500-1; Orban 2001, 39-40. Ps-Ovidius, *De vetula*, aan begin van schaakpassage: ed. Klopsch 1967, v.577-81.
[784]Palamedes als uitvinder van het dobbelspel: Plinius, *Nat.hist.* VII 202: *tesseras ... Palamedes invenit Troiano bello*; als uitvinder van het bordspel: o.a. in Servius' commentaar op *Aeneis* II 81; Cassiodorus, *Var.* VIII 31,8; Sidonius Apoll. XXIII 491; naar Klopsch 1967, 20, 76. In de Renaissance gold hij ook als uitvinder van schaak: *ludus Palamedis*. De Griekse bronnen noemen de door hem uitgevonden dobbel- en bordspelen *Kubeia* (*kubos*: dobbelsteen) en *Petteia* (*pettos*: steentje). Cf. Faber 1988, 108 ff., 153-69: 155-6, 161.

aan de lange Trojaanse strijd tal van nuttige en aangename uitvindingen te danken, waaronder schaak en triktrak, en het dobbelspel: *Eschès et tables, geus de dez/ I fu, ico sachez, trovez*.
Benoîts Trojeroman bevat verder nog een verhalende schaakscène, in de sleutelpassage over het conflict tussen Achilles en Agamemnon. De beste Griekse strijder Achilles had zich na de roof van zijn lievelingsslavin Briseis door de bevelhebber Agamemnon woedend uit de strijd teruggetrokken, waarna de Grieken zware verliezen leden en de Trojaanse overwinning nabij leek. Agamemnon zond daarop drie boden naar Achilles met het verzoek weer aan de strijd deel te nemen. In Benoîts versie van deze bekende episode treffen de gezanten Achilles in zijn krijgstent aan, verdiept in een schaakpartij.[785]
De beeldtraditie van de *Roman de Troie* beperkt zich in de 13e eeuw tot een enkel geïllustreerd handschrift uit Frankrijk, dat echter geen schaakscène bevat. Deze zijn wel te vinden in 14e-eeuwse handschriften uit Italië, van de Franse Trojeroman en daarop gebaseerde prozawerken, de *Histoire Ancienne* (1223-30) en de *Historia destructionis Troiae* van Guido de Columnis (1270-87). Deze rechter uit Messina herhaalt Benoîts opmerking over de uitvinding van de diverse spelen (*ludi scaccorum, alearum, taxillorum*) in Troje, maar vermeldt het schaken niet in de Achilles-episode.[786]
Desondanks is deze scène in een Venetiaans handschrift met Guido's tekst uitvoerig in een miniatuur weergegeven. De Trojehandschriften stammen uit het midden, zuiden en noorden van Italië en worden rond 1350 gedateerd. Ze bevatten als gemeenschappelijke beeldelementen de te paard arriverende boden en de twee schakende veldheren op een zitbank in een tent. Het *Roman*-handschrift uit Midden-Italië lijkt het dichtst bij een Frans prototype te staan, met zijn in eigentijdse modieuze kledij gehulde schakers: Achilles als schone jongeling schakend met een ridder (*un chevaler*).[787]
Ondanks deze Franse verhaaltraditie vertoont de uit Venetië afkomstige Guido-miniatuur nog opmerkelijke overeenkomsten met het oudere vloermozaïek van Piacenza. Beide spelcomposities bevatten het motief van de over het schaakbord uitgestrekte arm van de rechtse speler en het thema van schaakuitleg door een bebaarde filosoof (aan een vorst). Links kijkt de als een prins geklede Achilles in een peinzende houding toe hoe zijn leermeester over het bord reikt om een zet te demonstreren. De schaakpartij wordt gadegeslagen door vier staande edelen, waarvan een met een valk op de hand.[788] Mogelijk heeft de Venetiaanse boekschilder de schakende figuren ontleend aan een afbeelding van de oriëntaalse oorsprongslegende en deze schaakinstructie verwerkt in zijn illustratie van het Trojeverhaal. Als model valt te denken aan een Noord-Italiaans schaakboek, dat opende met een illustratie van de uitvinding van het spel, bijvoorbeeld de schaakallegorie van Jacobus de Cessolis of de Lombardische spelverzameling van de *Bonus Socius* (zie onder). Beide werken kwamen tegen het einde van de 13e eeuw in een Lombardisch stedelijk milieu tot stand (Genua, Bologna). Van de *Bonus Socius* is een in Noord-Italië vervaardigd handschrift uit de vroege 14e eeuw overgeleverd, dat opent

[785] *Le Roman de Troie*, ed. L. Constans, Paris 1904, v.3169-70 (uitvinding) en v.19074 (Achilles); Faber 1988, 170, 178-86. In de klassieke versie van Homerus (c.800 v.Chr.) gaat Achilles geheel op in zang en citerspel, terwijl zijn vriend Patroclus tegenover hem zit (*Ilias* IX 185 ff.). Vgl. een Trojaanse spelepisode, die in de 6e eeuw v.Chr. als motief opduikt in de Griekse (vaas)schilderkunst: Achilles en Ajax zitten in hun legerkamp aan het bordspel (met dobbelstenen) en merken daardoor de binnenvallende Trojanen niet op, waarop Athena de spelende helden vermaant en ten strijde roept. De bordspelscène toont de spelers in profiel en de kistvormige speeltafel in vooraanzicht, waardoor het speelvlak niet zichtbaar is, maar vaak wel een aantal halfronde speelsteentjes in zwart en wit. Faber 1988, 156-65, met afb. en lit.; er zijn 76 Attische vazen en schalen met dit motief bekend, zowel zwart- als roodfigurige, met en zonder Athena en gevechten (550-500 v.Chr.).
[786] Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae* V 4; ed. N.E. Griffin, Cambridge (Mass.) 1936, 49. Zie Faber 1988, 179; Buchthal 1971, 5-6.
[787] *Roman de Troie*, Frans hs (gedateerd 1264): Parijs BnF fr.1610: geen schaak. Midden-Italië (c.1350): Rome Vat.Reg.1505, fol. 145v; Buchthal 1971, 14-19; Faber 179-80, afb. 49; noemt nog een Benoît-hs in Venetië, met de schakende Achilles in drie scènes: Marciana fr.17 (=230), fol. 149r, 149v, 163r. *Histoire Ancienne*: hs Napels c.1350 (2e editie): Londen BL, Royal 20 D I., fol. 128r; Faber 182-3, afb. 51; Buchthal 1971, 16, pl. 33b; zie Folda 1976, 68-9.
[788] Guido-hs: Venetië c.1340-50: Madrid BN 17805, fol. 107r; hs 27 x 19 cm, miniatuur c.6,5 x 12 cm. Faber 179-82, afb. 50. Buchthal 21 f., 33, pl. 33d, vgl. pl. 18: een Venetiaans schaakbord (in 1339 omgewerkt tot boekband) met een schaakscène: koninklijk paar op bank (Welfenschat: Berlijn, Kunstgewerbemuseum).

met een schaakscène van een koning en zijn leermeester, met op de achtergrond twee vrouwelijke toeschouwers.[789]

Histoire d'Outremer - schakende kruisvaarders

Een eigentijdse variant van de schakende Achilles treffen we aan in de beeldcyclus bij de 'Geschiedenis van de Overzeese gebieden' door Willem van Tyrus (na 1170), die vooral populair werd in de Franse vertaling. Het kruisvaardersatelier van Acre specialiseerde zich in de tweede helft van de 13e eeuw in de illustratie van de *Histoire Ancienne* én van hun eigen *Histoire d'Outremer*, waarbij kruisbestuivingen tussen beide beeldcycli voor de hand liggen.[790] In enkele *Outremer*-handschriften uit Acre zien we dan ook kruisvaarders buiten de tekst om schaakspelen, in een strijdepisode die herinnert aan de kampscène met Achilles uit de Trojaanse oorlog.

Boek 15 begint met de moedige aanval van de Byzantijnse keizer Johannes Comnenus (1118-43) op de Saraceense stad Shayzar, nadat zijn Latijnse vazallen, de graaf van Edessa en de prins van Antiochië, hebben geweigerd mee te vechten. In drie (van de acht) *Outremer*-handschriften uit het scriptorium van Acre zijn deze dienstweigeraars schaakspelend afgebeeld, tweemaal door een Franse meester die werkte in de locale kruisvaardersstijl en later nog eens door een jongere collega die hier de nieuwe gotische stijl van Parijs introduceerde. De beide miniaturen van de oudere Acre-meester (c.1275 en tegen 1280) zijn in iconografie vrijwel identiek. De omlijste dubbelafbeelding toont boven de belegering van Shayzar door de Grieken en daaronder het legerkamp van de kruisvaarders, die het schaakspel verkiezen boven de gewapende strijd.[791] In een tentencomplex zit een groep mannen rond het (rechtop weergegeven) schaakbord op de grond, de twee vazallen met enkele toeschouwers, en de schakers kijken op van hun spel wanneer de Byzantijnse keizer te paard nadert. Het beeldmotief komt opvallend overeen met de Achilles-scène uit het Franse Trojeverhaal, die het model lijkt te hebben geleverd voor deze kruistochtafbeelding. De weergave van de schaakpartij zelf doet eerder directe invloed uit het Midden-Oosten vermoeden. De schakers die in oosterse houding in een tent zitten te spelen herinneren aan het schaakduo op het Arabische plafond in Palermo (c.1143), al zijn het nu duidelijk westerlingen die in de Oriënt zitten te schaken. De gotische boekschilder herneemt (in 1287) nog eenmaal het oudere Acre-model, maar nu zonder de keizer.[792] In de driehoekige tentopening zitten twee elegante Franse edellieden op oriëntaalse wijze op de grond te schaken, in een compositie die zowel aan de Cappella Palatina als aan de *Eneide* doet denken.

Franse Outremer-illustraties: schaak en triktrak

In de westerse overlevering van de *Histoire d'Outremer* komt de schaakscène slechts eenmaal voor en wel in een geheel Franse vormgeving. Een Noord-Frans handschrift, waarschijnlijk uit Parijs (c.1270), bevat bij boek 15 een miniatuur met rechts de belegering van Shayzar en links de onwillige krijgsheren schakend in een tent.[793] De schaakspelers zitten niet op de grond, maar in westerse 'hoge' zithouding op een (niet ingetekende) bank, en gebaren heftig boven het schaakbord in hun midden. Deze kenmerken delen zij met de schakers op het bordspelvenster in Le Mans uit dezelfde periode (1265-9). De schaakscène vertoont bovendien sterke gelijkenis met de Achilles-scène in de latere Troje-illustraties uit Italië, waar de spelers eveneens op een bank in een tent zitten. Vermoedelijk heeft de Parijse illustrator een eerder Frans model uit deze verhalende traditie als bron gebruikt.

---

[789] *Bonus Socius*: Florence, BN Rari B.A.6, p. 2, nr 1; sterk verbleekte miniatuur op fol.1v; zie onder.

[790] Aartsbisschop Willem II van Tyrus (geboren in Jeruzalem, †1185), *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*; Franse vertaling *Histoire d'Outremer*: aangevuld met voortzettingen en voorzien van illustratiecyclus in verschillende 'recensies' en varianten. Overlevering: c.70 hss, waarvan 8 uit Acre (c.1260-91). Buchthal 1957, 87 ff., 97-9; Folda 1976, 3-4, 21-6, 159-65. Voor het scriptorium van Acre, zie boven: Fortuna, Dido.

[791] Acre-stijl: zg. 'Leningrad-Lyon Master'; c.1275: St.Petersburg (Leningrad) SB, fr.fol.v.IV.5 (voorheen St.Germain-des-Prés fr.1467), fol. 129r; tegen 1280: Lyon BM 828, fol. 160v. Cf. Folda 1976, 27 ff.: 32-6, pl. 13, cat.nr 3 (St.Petersburg); Buchthal 1957, 89-91, pl. 133c, cat.nr 20 (Lyon).

[792] Frans-gotische stijl: zg. 'Hospitaller Master': 3 ill. van incident; 1286: Parijs BnF fr.9084, fol. 182v: toekijkend (Folda pl. 108, cat.nr 7); 1287: Boulogne-sur-Mer BM 142, fol. 153v: schakend; Folda pl. 130, cat.nr 8; 1290-1: Florence Laur.Plu.LXI.10, fol. 162v: enkel belegering (Folda pl. 154); cf. Folda 86-7, 161-3.

[793] Bern, Bürgerbibl. 112, fol. 110r; miniatuur 5,5 x 7,6 cm; Folda 33, 125, pl. 168.

In boek 14 verhaalt Willem van Tyrus over de aanslag op de graaf van Jaffa, die zwaar gewond raakte terwijl hij zat te dobbelen in de straten van Jeruzalem. Dit spelincident wordt geïllustreerd in een handschrift dat rond 1250 in Frankrijk werd vervaardigd (afb. 130). De openingsinitiaal R toont boven de koning van Jeruzalem, Fulco van Anjou (1131-43), en onder het kansspel dat de graaf bijna fataal werd.[794] Deze zit met een gezel over een speelbord gebogen, dat door de punten en ronde speelschijven duidelijk als een triktrakbord herkenbaar is hoewel de helften incorrect zijn samengevoegd. Beide spelers zijn zo verdiept in het bordspel, dat zij de aanslagpleger niet opmerken die de zittende graaf met een zwaard op het achterhoofd slaat. De speelscène op een zitbank onder een gewelf lijkt zich eerder af te spelen in een adellijk Frans interieur dan 'in de straten van Jeruzalem' en de houding van beide heren past bij een strategisch denkspel: terwijl de graaf een steen verschuift peinst zijn tegenstander over een volgende zet. Het dobbelspel van de graaf is zo op een hoger spelniveau getild, wat heeft geresulteerd in de (naar mijn weten) vroegst bekende verhalende triktrakscène. Deze elegante afbeelding in gotische stijl past geheel in de Franse beeldtraditie van het bordspel, zo blijkt uit parallellen met monumentale voorbeelden uit de glasschilderkunst. Het oudere Prodigusvenster uit Chartres laat overeenkomstige speelgebaren zien bij het schaakspel en het jongere spelvenster uit Le Mans toont het *jeu de table* in een vrijwel gelijke compositie, maar dan spiegelbeeldig.

Frans-Duitse spelconnecties

Afbeeldingen van het bordspel in de Franse boekschilderkunst van de 13e eeuw lijken zich te beperken tot deze sporadische *Outremer*-illustraties en reflecties van Franse Troje-cycli in latere Italiaanse miniaturen. Mogelijk gaat ook de schaakscène in het Beierse *Eneide*-handschrift uit de vroege 13e eeuw terug op een Frans voorbeeld, dat echter een ouder beeldtype vertegenwoordigt met spelers in een oosterse zithouding. Dit oriëntaalse type wordt ook nog gevolgd in de Kruisvaardersminiaturen uit Acre uit de late 13e eeuw, die mogelijk direct gebaseerd zijn op een Arabisch model.

De feitelijk uit Frankrijk overgeleverde spelafbeeldingen dateren vooral van na 1230, de ontstaanstijd van zowel de Beierse *Eneide* als de *Carmina Burana*, en vertegenwoordigen een latere stijlfase, die van de Franse gotiek. De modernere Franse spelscènes lijken gemodelleerd naar een hoofse conversatiescène op een bank, bij voorkeur gesitueerd in een nis of overwelfde ruimte. In de loop van de 13e eeuw groeit het Franse model van spelers op een zitbank onder een gewelfboog uit tot de standaardformule voor de weergave van een hoofse spelsituatie. Met de gotische stijl verspreidt deze beeldformule zich ook over de rest van Europa en wordt alom gebruikt voor de weergave van schakers, maar ook triktrakspelers en zelfs dobbelaars (in het Gerechtsboek van Soest). Op de spelminiaturen in de Codex Buranus en ook nog op het spelvenster van Le Mans wordt het schaken gepresenteerd als een waardig bordspel voor heren. Op het schaakvignet van gravin Mathilde in Bourges zien we echter al het prototype verschijnen van het beeldmotief dat binnen de hoofse kunsttraditie zal gaan domineren: het schakende liefdespaar ofwel schaak als minnespel.

Een vroege getuige van deze Frans-hoofse invloed vormt de beeldcyclus bij Rudolf von Ems' ridderroman *Wilhelm von Orlens*, in een handschrift dat waarschijnlijk rond 1270-75 in Straatsburg werd vervaardigd. De jonge titelheld, afkomstig uit de hoge Franse adel, heeft als deel van zijn hoofse opvoeding ook leren zingen en schaakspelen. Als schildknaap aan het Engelse hof leest hij prinses Amelie en haar hofdames voor uit Franse boeken of zingt en speelt met hen. Uiteraard worden Wilhelm en Amelie verliefd op elkaar. Op de verhalende spelscène zitten zij samen op een bank over een schaakbord gebogen, onder een driedelig gewelf (afb. 131). De schildering is zo sterk afgeblad-

[794]Parijs BnF fr.9081, fol. 160r; Buchthal 1957, 91, pl. 154h; cf. Folda 1976, 33 n.40.
Vgl. een spelincident na de mislukte Franse kruistocht tegen Egypte (1248-50), waarvan Joinville, de biograaf van Lodewijk IX, getuige was. Op de boot terug naar Acre maakt de verzwakte koning zich zo kwaad op zijn broer Karel van Anjou, die triktrak zit te spelen om geld in plaats van zich om hem te bekommeren, dat hij de dobbelstenen en *tables* in zee gooit, waarna Karels tegenspeler zich over de op het bord liggende muntstukken ontfermt. Over de andere broer van de koning, Alfons van Poitiers, vermeldt Joinville dat hij placht te gokken in Acre en in zijn vrijgevigheid het geld dat hij won uitdeelde aan voorbijgangers. Het spelen om geld was een van de redenen waarom Lodewijk IX na zijn terugkeer in Frankrijk in 1254 een algeheel spelverbod uitvaardigde, dat weinig effectief lijkt te zijn geweest. Lodewijk IX (1227-70) stierf op zijn volgende kruistocht in Tunis en werd in 1296 heilig verklaard; de biografie stamt uit 1308. Zie Eales 1986, 29; Stuip 2001, 147-8.

derd dat de schetsmatige ondertekening nu het beeld bepaalt. Op het vierkante speelbord is geen vlakverdeling aangegeven, wel zijn enkele schaakstukken grof ingetekend. De uitdagende en typisch mannelijke speelhouding van de jonge schildknaap contrasteert met de ingetogen en zedige houding van de prinses, die zich ook bij het spel gedraagt zoals het een jonge dame past.[795]

De representatieve traditie: de status van het spel

In de Carmina Burana worden de bordspelen schaak en triktrak als een hoofs tweeluik gepresenteerd. In monumentale gedaante fungeert een dergelijk tweeluik op het 'spelvenster' van Le Mans (tegen 1270) als beeldsignatuur van de adellijke schenkster. Ook bij de naar stand geordende reeks 'portretten' van Duitse minnezangers in de Manessecodex (begin 14e eeuw) zijn beide spelen vertegenwoordigd: triktrak als een spel voor adellijke heren en schaak als een hoofs spel met minne-associaties, zoals eerder op het 'schaakvenster' van Bourges.

De *Codex Manesse*: schaak en triktrak

De *Codex Manesse* bevat een naar auteur geordende tekstverzameling van de Duitse liedkunst, opgetekend in de stad Zürich in de vroege 14e eeuw (c.1300-30). De collectie kwam tot stand binnen de literaire kring rond de patriciërsfamilie Manesse, die volgens de plaatselijke dichter Hadlaub bestond uit *edel frouwen, hohe pfaffen, ritter guot*. De werken van de Duitse lieddichters worden begeleid door beeldpagina's met 'auteursportretten', die tevens standsafbeeldingen zijn daar de rangorde der dichters hier door hun maatschappelijke status wordt bepaald. Het handschrift opent met de *Minnesang* van dichtende vorsten en daalt via hertogen, markgraven, graven, vrije heren en ministerialen de adellijke ladder der minnezangers af naar de lagere regionen van meesters, beroeps-dichters en rondtrekkende zangers, die ook de *Spruchdichtung* beoefenden. In opzet bevat het liedboek het tekstcorpus van 110 dichters met evenzoveel miniaturen, vervaardigd door één schrijver en één kunstenaar (met assistenten) tussen 1300 en 1310. In dit grondbestand werden tot c.1330 nog 30 dichters ingevoegd, op hun geëigende plaats, en voorzien van 27 afbeeldingen door drie verschillende schilders.[796]
De Duitse minnezangers en spreukdichters worden op de beeldpagina die aan hun verzamelde werk voorafgaat voorgesteld met hun naam en een representatieve beeltenis in een omlijsting, aangevuld met hun familiewapen en helmtooi. Het grote formaat van de miniaturen (c.26 bij 18 cm) bood de illustratoren de mogelijkheid de auteursportretten uit te breiden tot figuratieve scènes met de dichter in de hoofdrol. De nobele heren onder de dichters worden geportretteerd bij activiteiten die bij hun stand passen: toernooi, jacht, spel en ander hoofs vermaak, in gezelschap van andere ridders en edelvrouwen. Twee van de adellijke dichters amuseren zich met het bordspel, waarbij sprake is van een aanzienlijk standsverschil tussen de schaakspeler en de triktrakspeler. Het schaakspel wordt beoefend door een hoge edelman, de markgraaf van Brandenburg (nr 6), in gezelschap van een dame, terwijl veel verder in de verzameling twee heren van lagere adel samen triktrak spelen, heer Goeli (nr 89) tegen een jongere metgezel. Andere edelen vermaken zich met sport en spel in de buitenlucht: de burg-

[795]Rudolf von Ems, *Wilhelm von Orlens* (c.1235-40); ed. V. Junk, 1905, schaak/spel: v.2773 ff.: opleiding , v.3918 ff.: aan Engelse hof; zie Bumke 1986, 435-6. München BSB Cgm 63, fol. 29v, onder: spelscène; 111 bl. van 21 x 15 cm; tekst in twee kolommen; beeldcyclus: auteursportret, 27 beeldpagina's met dubbelminiaturen (in de tekstkaternen); oorspronkelijk schilderingen tegen gouden achtergrond van hoge kwaliteit, maar verflaag extreem afgesleten, waardoor ondertekening (met schilderaanwijzingen) weer zichtbaar is geworden. *Manesse* 1988, nr H 18, afb. 6; Klemm 1998, nr 217, afb. 616. Voor het contrast in zithouding, vgl. de hoofse gedragsregels van Thomasin von Zerclaere, *Welsche gast* v.411-12: *zuht wert den vrouwen alln gemein sitzen mit bein über bein*; zedigheid verbiedt alle vrouwen bij het zitten het ene been over het andere te slaan; zie Bumke 1986, 477.
[796]Manessecodex: Heidelberg UB Cpg 848; 426 bladen grootfolio: c.35,5 x 25 cm; tekst in twee kolommen, fleuronnée-initialen; 137 bladvullende miniaturen: schildering in omlijsting (c.26 x 18 cm) tegen ongekleurde achtergrond. De eerste 'toevoegingschilder' vervaardigde 20 miniaturen, de tweede 4 en de derde 3 (en een onvoltooide voortekening); zie Vetter 1981, 44; Walther 1988, xxvi.

graaf van Lüenz (nr 40) beoefent met zijn gezellen het steenstoten en de jonge Meißner (nr 113) het balwerpen, waarbij een bediende voor wijn en spijs zorgt. De voorstellingen van het schaken en balwerpen stammen van de eerste 'toevoegingschilder', die de spelscènes verrijkt heeft met bijfiguren als muzikanten en bedienden, terwijl de hoofdmeester zich beperkt tot de spelers en hun spel (triktrak en steenstoten).

Dobbelstenen als wapensier en gelukssymbool

Het dobbelspel wordt door de Manesse-dichters niet gespeeld, maar wel draagt een der dichters uit het grondbestand dobbelstenen als embleem op zijn helm en schild. Het rode wapenschild van de heer 'von Stadegge' (nr 86) is versierd met drie gouden dobbelstenen met hoge ogen (6-5-4) en ook zijn helmtooi bestaat uit een dobbelsteen met vijf ogen, bekroond door evenzoveel pauweveren. De dobbelstenen lijken hier vooral bedoeld als persoonlijk gelukssymbool van de minnezanger, die zo te zien wel wat geluk in de liefde kan gebruiken. Zijn laatste lied is een klacht over zijn mooie maar bedrieglijke *frouwe*, die hem zo pijnigt dat hij, als hij een onverstandig mens zou zijn, zijn goede opvoeding zou vergeten (*vergizzet sîner zuht*) en zich op haar zou wreken. Deze wensgedachten heeft de illustrator gevisualiseerd: de gekwelde minnaar poogt met geweld zijn beminde voor zich te winnen, waarbij hij hoopvol opkijkt naar zijn 'wapentekens'. Mogelijk wordt het kansspel zo in verband gebracht met impulsief en onzedig gedrag in de liefde, zoals de complexe regels van het schaakspel wel worden vergeleken met de gedragscodes van de hoofse minne. Evengoed kunnen de dobbelstenen echter simpelweg verwijzen naar de wisselvalligheid van de liefde en het keren van de kansen.[797]

Triktrak: een bordspel voor twee heren

Evenals in de Codex Buranus is in de Manessecodex triktrak weergegeven als een hoofs bordspel voor twee heren (afb. 132). Op deze spelminiatuur uit het grondbestand van de verzameling neemt 'Her Goeli', een waardige heer met ringbaard en baret, het op tegen een jongeling met omkranste lokken. De status van heer Goeli (en het door hem gespeelde spel) is af te lezen aan zijn positie in de verzameling: nummer 89 binnen de rangorde van 140 dichters. Hij behoort tot de grote 'middenklasse' van lagere adel en dichtende ministerialen.[798]

Op de Manesse-miniatuur wordt triktrak gepresenteerd als passend tijdverdrijf voor een heer van stand en in dit kader is een fraaie weergave van het spelmateriaal en de bijbehorende handelingen belangrijker dan een exacte weergave van de spelstand. Als op Franse spelafbeeldingen zitten beide spelers op een bank met het speelbord tussen hen in. Deze zitbank is een verlengde versie van de zetels op de Buraanse bordspelminiaturen. Het in bovenaanzicht getoonde speelvlak is hier van een meer handzaam formaat en het langwerpige dubbelbord is niet dwars maar in de lengte op de bank gelegd, zodat de spelcompositie wat natuurlijker oogt. Dit heeft wel tot gevolg dat de spelers de korte uiteinden van het bord voor zich hebben in plaats van de lange speelzijden met de punten. De symmetrische opstelling van de witte en zwarte schijven oogt louter decoratief en ook de evenwichtige werp- en speelgebaren versterken de indruk van een elegant duel op het speelbord.

De manier waarop de rechtse triktrakspeler vol jeugdige bravoure zijn rechterbeen over zijn linker heeft geslagen doet denken aan de winnende dobbelaar (de 'valsspeler') in het contemporaine Gerechtsboek uit Soest (c.1315), maar deze zithouding kenmerkt ook mannelijke bordspelers in Engelse boekillustraties uit deze periode.[799] De zelfverzekerde speelhouding zagen we eerder al bij de jonge Wilhelm tijdens het schaken met Amelie, in de Straatsburgse *Wilhelm von Orlens* (c.1270-75) die onder sterke Franse invloed staat. Men vermoedt dat deze of een verwante illustratiecyclus de hoofdschilder van de Manessecodex tot voorbeeld heeft gediend voor afbeeldingen van liefdesontmoe-

[797]'Von Stadegge': wellicht de politiek invloedrijke Rudolf II von Stadeck (vermeld 1230-62); de heren von Stadeck, wier stamburcht bij Graz in Stiermarken lag, voerden in werkelijkheid een leeuw in hun wapen. Walther 1988, pl. 86: fol. 257^{v}.

[798]Walther 1988, pl. 89. Voor de vormgeving van het bord en de dobbelstenen (ook die bij 'von Stadegge'), zie boven, spelmateriaal: vgl. een triktrakbord uit Freiburg en dobbelstenen uit Konstanz (14^{e}-eeuw).

[799]Bv. Londen BL Harl.N 1257: triktrak tussen twee mannen (op een half bord); Schultz 1889^{2}, 534, fig. 156. Vgl. de heer die met een dame schaakt in de ondermarge van het 'Queen Mary Psalter' (Londen c.1310-20); zie onder.

tingen, maar ook voor toernooi- en strijdscènes.[800] Het figurenschema van de schaakpartij tussen Wilhelm en Amelie kan zijn gebruikt voor het triktrakspel tussen twee heren, maar in een omgekeerde compositie en met aangepaste speelgebaren. De ingetogen speelhouding van Amelie zien we terug bij de dame op de Manessische schaakminiatuur, van een jongere hand, maar ook de schakende heer gedraagt zich daar vooral waardig.

Schaak: een bordspel voor heer en dame

De schaakminiatuur werd pas in tweede instantie in de beeldcyclus opgenomen, en wel aan het begin bij de minnezangers van de hoogste rang. De dichterrij opent met twee Staufen-vorsten, de in vol ornaat tronende keizer Hendrik VI (1165-97, gekroond in 1190), gevolgd door de laatste telg koning Konrad de Jonge ofwel Konradin (1252-68), die te paard de valkenjacht beoefent. De schaakscène maakt deel uit van een beeldreeks waarmee het grondbestand rond 1320 door een nieuwe meester werd uitgebreid (nr 4-7). Deze jongere miniatuurgroep illustreert een liedverzameling van Oost-Duitse vorsten uit de late 13e eeuw, die passend bij hun hoge stand in het eerste katern werd ingevoegd. Koning Wenzel II van Bohemen (1271-1305, gekroond in 1297) is tronend weergegeven, de overige dichters vermaken zich met hoofse activiteiten als het toernooi, het schaakspel en de valkenjacht. Deze groep geeft als geheel een representatief beeld van het vorstelijke leven in zijn diverse aspecten en roept door de aanwezigheid van muzikanten de sfeer op van een groots hoffeest.[801]
Dat geldt ook voor de schaakpartij tussen een heer en een dame, die hier niet wordt begeleid door zacht snarenspel maar door luid feestgeschal van een blazersensemble op de voorgrond (afb. 133). De vier muzikanten staan op een golvende groengestreepte bodemlijn die erop duidt dat zij zich in de buitenlucht bevinden. De schakende dichter wordt in het bijschrift boven de miniatuur geïdentificeerd als markgraaf Otto van Brandenburg *mit dem pfile* (Otto IV: 1266-1309). Deze krijgshaftige bijnaam dankte hij aan een pijlpunt die na een belegering in zijn voorhoofd was blijven steken. In overeenstemming met zijn rol van minnezanger is hij echter afgebeeld als een hoofse jongeling die bij het schaakspel met zijn dame eerder getroffen lijkt door de symbolische liefdespijl van Amor. Het schakende liefdespaar zit op een van bekleding en kussens voorziene kistvormige bank met voetstuk, die tot aan de zijranden doorloopt. De zitbank met de beide hoofdrolspelers is omhooggeschoven om op de onderrand ruimte te maken voor de muzikanten, die als bijfiguren veel kleiner zijn afgebeeld.[802]
Door de deelname van de dame aan het spel is de hoofse schaakscène tot een minnescène geworden, waarbij de onderlinge relatie tussen de spelers meer aandacht krijgt dan de spelattributen. Het schaakbord (van 6 bij 7 velden) is nog wel rechtop weergegeven, maar een exacte en complete weergave is niet noodzakelijk voor het uitbeelden van een 'eindpartij'. Op het zwart-geel geblokte slagveld staan de belangrijke stukken van ieders kleur paraat voor de eindstrijd, die spoedig in schaakmat zal eindigen. Wellicht kondigen de luide instrumenten dit slotduel symbolisch aan. De stukken die de schakers in handen houden, paard en toren, kunnen in deze situatie misschien als

[800]Zie Vetter 1988, 284-5, met meer parallellen.

[801]In literaire beschrijvingen van hoffeesten worden als activiteiten muziek en dans, balspel, sportwedstrijden en vooral ridderspelen genoemd; slechts zelden komen bij feestbeschrijvingen bordspelen voor, bijv. bij Heinrich von dem Türlin, *Der Mantel* (ed. O. Warnatsch 1883) 297-300: *sô spilten die ûf dem brete mîle alde wurfzabels; dise phlâgen schâchzabels, jene teilten ir spil an den val*; sommigen speelden op het bord molenspel of triktrak, anderen speelden schaak, weer anderen dobbelden met grote inzet; en in zijn Arturroman *Diu Crone* (c.1225), in een episode waar koning Artur en zijn ridders te gast zijn op een hoffeest: het festijn in de grote zaal wordt opgeluisterd met muziek, zang en verhalen, schaakspelen en andere bordspelen; daarna wordt buiten een riddertoernooi gehouden (ed. G.H.F. Scholl 1852). Zie Bumke 1986, 304 (*Mantel*); Petzold 106-7 (*Crone*). Vgl. Jean Renart, *Guillaume de Dole* (1228), ed. F. Lecoy 1979, v.408-558: een internationaal hofgezelschap verlustigt zich na een keizerlijke jachtpartij in de buitenlucht; na de avondmaaltijd wordt gedobbeld en geschaakt, vedelaars musiceren in de tenten en buiten dansen en zingen de dames en ridders. Naar Vellekoop 1992, 173.

[802]Schaakminiatuur: door eerste 'Nachtragmeister', op ingevoegd blad. Walther 1988, pl. 6: fol. 13r; *Manesse* 1988, 122 (L. Welker), 288 (E. Vetter); Bumke 1986, 304; Petzold 1986, 97, afb. 37; Wichmann afb. 61; Frühmorgen-Voss 1985 (1975) 92-3. Vgl. een 'minnekistje' uit Konstanz (c.1320), beschilderd in een aan de Weingartencodex verwante stijl: hoofse activiteiten, o.a. een schakend liefdespaar in een tuin (op een van de zijkanten). Zürich SLM 6957; Camille 1998, 107, fig. 93; vgl. het schaakmotief op Franse ivoren (begin 14e eeuw), bv. het kistje in de schatkamer van St.Ursula te Keulen; *Manesse* 1988, 286, afb. 14.

erotische attributen in de 'minnestrijd' geduid worden, al zou de toren (burcht) van de dame dan eigenlijk van haar eigen kleur (zwart) moeten zijn. De ridder (met het witte paard) zet dan de aanval in, muzikaal begeleid door trompetgeschal, tromgeroffel en een (dubbelzinnige) doedelzak.

De hoofse setting: herenzetels en bediende

Hoewel liefde en erotiek ook in de Carmina Burana een hoofdthema vormen, en voor het liefdesspel diverse metaforen worden gebruikt (termen uit de jacht, strijd en zelfs de grammatica), speelt het schaakspel bij deze toespelingen nog geen enkele rol. De schaakgedichten beperken zich tot de traditionele symboliek van het slagveld en de bijbehorende miniatuur toont het schaken als een hoofs herenspel, gekoppeld aan triktrak.

Terwijl de dobbelaars rond de kroegtafels zitten geschaard op onzichtbare banken of krukjes is aan het zitmeubilair van de bordspelers opvallend veel aandacht besteed, al lijkt de decoratie van hun volumineuze bankzetels niet geheel voltooid. Deze 'herenzetels' brengen met hun wisselende vormgeving en ornamentiek variatie in de twee statische voorstellingen, maar dienen vooral om de verheven status van de beide bordspelen te accentueren. Samen met de bediende die wijn aandraagt in een fraaie bokaal duiden de comfortabele zitbanken met kussens de hoofse entourage van het spel aan. Op de wat oudere wandschildering in Le Puy wordt de paleissetting van de vorstelijke schaakpartij tussen de Frankische koning en de Moorse emir opgeroepen door vergelijkbare troonachtige zetels en een aantredende bediende met staf. Een latere parallel is begin 14e eeuw nog te vinden in de hoofse margecyclus van het koninklijke 'Queen Mary Psalter', vermoedelijk vervaardigd voor Edward II Plantagenet, waar een dame en heer op dergelijke bankzetels aan het schaakbord zitten, begeleid door twee wijnschenkers met grote bokalen. Op de meeste hoofse bordspelafbeeldingen hebben de spelers echter, naar Frans voorbeeld, plaatsgenomen op een doorlopende zitbank, waarop ook het bord ligt.[803]

De instructieve traditie: de illustratie van het spel

De bordspelminiaturen uit de Carmina Burana verenigen twee aspecten in zich: zij hebben zowel een instructief als een representatief karakter. In hun eerste hoedanigheid behoren ze tot het genre van de spelillustratie, die hier tot een representatieve hoofse scène is uitgewerkt. Door hun grote nadruk op een prominente en correcte weergave van het bord en de stukken lijken ze te behoren tot de wereld van de schaak- en spelenboeken, waarin ze niet zouden misstaan als titelafbeeldingen.

Schaak- en Spelenboeken

Handboeken over de kunst van het schaken moeten vanaf de tijd van de grote schaakmeesters uit de 9e en 10e eeuw in de Arabische en Perzische wereld gecirculeerd hebben. In deze werken werden allerlei teksten over schaak (*shatranj*) bijeengebracht: oorsprongslegenden, historische anekdotes, legitimering van het spel, schaakgedichten, spelinstructie en regels voor goed spelgedrag. Het hoofdbestanddeel van deze schaakboeken bestaat echter uit een verzameling spelstudies en specifieke schaakproblemen, die vaak aan beroemde meesters worden toegeschreven. De overlevering van Arabische schaakboeken begint in de 12e eeuw en via de islamitische centra van het Middellandse Zeegebied hebben deze leerboeken voor de schaakkunst, samen met die op andere terreinen van kennis, al snel ook Europa bereikt.

Arabische schaakboeken als model

Het oudst bekende Arabische schaakhandschrift werd in 1141 in Bagdad gekopieerd en is daarmee contemporain met de oudste schaakafbeelding in Palermo: samen vormen ze een neerslag in woord en beeld van de klassieke Arabische schaaktraditie, die in de 9e eeuw in Bagdad begon. Het grootste deel van het boek bestaat uit analyses van schaakproblemen, eerst openingsspelen (*tabîja*) maar vooral een

[803] 'Queen Mary Psalter' (Londen c.1310-20); Londen BL Royal 2 B.VII, fol. 198v-199r : schakend paar, wijnschenkers; Warner 1912, 197, pl. 216cd. Onderdeel van een marge-cyclus met hoofs vermaak: banket, muziek, zang en dans, jacht, sport en spel: mannen kegelen, bikkelen/dobbelen en vechten (167r-168r).

grote verzameling van 128 eindspelen (*mansûba*). Deze worden in dit handboek volgens een vast patroon besproken aan de hand van een eenvoudig maar efficiënt schaakdiagram: een simpel lijnendiagram met ingeschreven namen voor de stukken. Boven elk speldiagram staat steeds de titel en omschrijving van de probleemstelling in de kleur van de partij die aan zet is (zwart of rood). De namen van de stukken van die kleur zijn rechtop ingeschreven in de velden van het bord en die in de kleur van de tegenpartij ondersteboven; de eerste bewegen vanaf de onderrand naar boven, de tweede omgekeerd. Onder het diagram volgt dan de analyse van het probleem met een beschrijving van het spelverloop en de oplossing. De probleemstudies en spelanalyses zijn bedoeld als leerstukken voor de gevorderde schaker. Tot deze 'hogeschool der schaakkunst' behoort ook de encyclopedische inleiding en de schaakhistorie met verhalen over beroemde meesters. De lange reeks begin- en eindspelen wordt op didactische wijze afgesloten met een 'hoe hoort het' bij het edele schaakspel.[804] De overgeleverde Arabische spelboeken richten zich enkel op schaakpartijen, maar uit schriftelijke bronnen is bekend dat 9e-eeuwse schaakmeesters ook over het triktrakspel (*nard*) schreven.[805]
Dergelijke Arabische leerboeken over schaak en andere bordspelen hebben model gestaan voor de Europese spelhandboeken, die naast het schaakspel meestal ook de 'mindere' bordspelen bespreken: triktrak ofwel werptafel (*tabulae*) en het molenspel.[806] Een reflectie hiervan vinden we mogelijk al in de spelpassages van het pseudo-Ovidiaanse gedicht *De vetula*, dat uit Noord-Frankrijk stamt (midden 13e eeuw) en wel wordt toegeschreven aan Richard de Fournival, arts en domkanselier te Amiens (1201-60). De geleerde auteur veroordeelt het dobbelen als nutteloos kansspel. Minder verderfelijk is het vlugge werptafel (*alea pernix*), omdat het spelverloop niet enkel door toeval maar mede door kundigheid wordt bepaald: *nec sola sorte sed arte*. Hij beschrijft het bordspel met de dobbelstenen geheel in krijgstermen (*militia*), als een veldtocht van soldaten vanuit twee vijandige legerkampen. Maar ook deze spannende strijd op het bord is tijdverspilling, omdat het uiteindelijke doel van de spelers winstbejag is: *finalis tamen est lusorum intentio lucrum*. Het schaken daarentegen (*ludus scacorum*) wordt door hem geprezen als een nobel spel (*nobilis ludus*), dat de complexe bewegingen der hemellichamen weerspiegelt. Hij verdedigt het rationele schaakspel zowel tegen de kerkelijke instanties die er argwanend tegenover staan als tegen de spelers die het ontwaardigen door het om geld of als dobbelschaak te spelen. Daarna volgt een korte, aan Ovidius' *Ars Amatoria* ontleende passage aan over de 'kleine spelen' (*ludi parvi*), die vooral geschikt zouden zijn voor meisjes. De middeleeuwse dichter verwijst hier naar het molenspel. De grootste lof valt tenslotte de *rithmimachia* ten deel, een mathematisch spel voor geleerden (*ludus arithmetice*) dat eind 11e eeuw op basis van het schaakspel werd bedacht.[807]

Europese spelverzamelingen: partita of eindspelen
De eerste uit Europa bekende schaakboeken zijn wat jonger dan de spelminiaturen in de Codex Buranus, maar ze zijn gebaseerd op verloren voorgangers. Deze handboeken vertegenwoordigen een latere fase in het opnameproces van schaak dan het vroege leerdicht CB 210 waarin het schaakspel nog moet worden uitgelegd. Het spel is inmiddels zo bekend dat men zich gaat bezighouden met

[804]Facsimile: Sezgin 1986: *Book on Chess. Kitâb al-Shatranj: Selected texts from al-'Adlî, Abû Bakr al-S.ûlî and others, reproduced from MS 560 Lala Ismail Collection, Süleymaniye Library Istanbul*, ed. F. Sezgin, Frankfurt 1986. Inhoudsoverzicht: Wieber 1972, 12-16: hs L; Murray 1913, 171-2; zie Kruk 2001, 105 ff.
[805]Zie: Murray 1952, 115; Wieber 79. Vgl. een Arabisch schaakboek uit Bagdad, gedateerd 1257: Londen BL A-rab.Add.7515; compilatiewerk door al-Basrî, getiteld *Kitâb fi'sh-Shatranj wa-mansûbâtihî wa-mulahihî* (Het boek van het schaakspel, zijn problemen en finesses), opgedragen aan een vorst wiens naam is geschrapt; inhoud: legende, tractaat over schaak en nard, gedichten etc., spelverzameling. Wieber 25-9: hs B; Wollesen 1990, 291, fig. 13: fol. 31r: eindspel: schaakdiagram met titel erboven en beschrijving eronder; cf. Petzold 91.
[806]Molenspel ('drie op een rij'): al in de Oudheid gespeeld bordspel, middeleeuwse termen: Arabisch *qirq*, in Alfonso's Spelenboek *alquerque*, in het Latijn *marelli* of *ludus marellorum*, in het Frans *merelles*, in het Duits *mîle*. Zie Murray 1952, 37 ff.
[807]*De Vetula*, (ed. Klopsch 1967) boek I, dobbelspel: v.358-495, alea (werptafel): 496-576, schaak: 577-635, ludi parvi (molenspel): 636-48, rithmimachia: 649-98. Inhoudsoverzicht: Klopsch 15-17. Overlevering: in 36-39 hss/fragmenten (meest 14e/15e eeuw); in 2 hss wordt de tekst gevolgd door het schaakboek van Jacobus de Cessolis en tweemaal zijn enkel de verzen over het schaakspel als excerpt overgenomen (zie Klopsch 162); oudste bron: 13e-eeuws verzamelhs van Franse herkomst: Parijs BnF Lat.16252 (voorheen Sorbonne 282), fol. 109-136: *De vetula*, fol. 1-15: Petrus Alfonsi, *Disciplina clericalis*.

specifieke schaakproblemen en hun mogelijke oplossingen. Het probleemschaak richtte zich voornamelijk op het hoogtepunt van de schaakpartij, de winnende of reddende combinatie van eindzetten. Een bepaalde stelling, met nog onzekere uitkomst, wordt tot uitgangspositie genomen om in een bepaald aantal zetten tot mat te komen. Met deze verkorte eindspelen maakte men het langdurige schaakspel spannender en sneller, maar ook geschikter om op te wedden. Het principe van het 'deelspel', *iocus partitus* of in het Oudfrans *jeu parti* (waarvan het Engelse woord *jeopardy* is afgeleid), gaat terug op de klassieke Arabische probleemstelling en *mansûbât*-verzamelingen vormen dan ook de grondslag voor dit genre schaaktractaten. Evenals in het Arabische model wordt in deze Europese schaakleerboeken elke spelbeschrijving geïllustreerd door een diagram waarop de behandelde spelpositie in beeld is gebracht. Deze visualisatie diende de verklaring van de tekst maar ook de memorisering van strategische 'zetten', die de geroutineerde schaker steeds paraat moest hebben. Ook het op rijm zetten van de instructie en het geven van namen aan specifieke schaakproblemen waren hulpmiddelen om de klassieke spelpartijen in het geheugen op te slaan.[808]
De oudste Europese schaak- en spelenboeken dateren uit de late 13e eeuw, maar hun grote geografische verspreiding, met locale kenmerken en spelregels en soms al grote afwijkingen van de Arabische modellen, duiden erop dat de eigen spelpraktijk die hierin is vastgelegd al een langere ontwikkeling achter zich had. Blijkens de zwaartepunten binnen de overlevering van deze Europese spelverzamelingen werd het bordspel, met het prestigieuze schaakspel voorop, met name beoefend en bestudeerd in het Spanje van koning Alfonso X, in Normandië en Normandisch Engeland, in Noord-Italië en Noord-Frankrijk. Alfonso baseerde zijn schaakboek nog vooral op Arabische bronnen, die hij in het Castiliaans liet vertalen, maar vermoedelijk werden in de 12e eeuw door de vertaalschool van Toledo ook al Arabische schaakteksten in het Latijn vertaald, die zo hun weg naar de rest van Europa konden vinden. Hetzelfde gebeurde waarschijnlijk door de geleerden aan de hoven van Sicilië en Zuid-Italië, wat de vroege verbreiding naar het Normandische gebied kan verklaren. Deze Latijnse schaakteksten met deelspelen konden weer de basis vormen voor een verderontwikkeling van de spelpraktijk. Vooral in de steden van Noord-Italië lijkt het probleemschaak met verve te zijn beoefend, maar deels ook te zijn verworden tot voor weddenschappen geschikte eindspelen. Buitenlandse studenten en docenten verzamelden daar deze spelpartijen en namen ze mee terug naar hun vaderland ter verdere verbreiding en vertaling, zoals blijkt uit de Waals-Franse overlevering van de Lombardische spelverzameling (van de *Bonus Socius*).
In de prologen van de Anglo-Normandische schaakverzameling en de Franstalige *Bonus Socius*-teksten presenteren de clericale auteurs zich als overbrengers van hoger cultuurgoed uit het Latijn naar de volkstaal ten behoeve van schaaklustige leken. De Anglo-Normandische tekst werd voor de adel geschreven in een kloosterlijke omgeving in Zuid-Engeland, de *Bonus Socius* is het product van een universitair milieu in Noord-Italië, vermoedelijk de juridische faculteit van Bologna, maar werd in Noord-Frankrijk bewerkt voor een nieuw en kapitaalkrachtig publiek van aristocratische heren, voor wie het bezit van een geïllustreerd schaakboek een statussymbool was.

De vroege Anglo-Normandische groep: giuspartiz
De twee in verband met het koorvenster in Le Mans al genoemde Anglo-Normandische verzamelingen vormen de vroegste Europese 'schaakboeken'. Kenmerkend voor deze groep is dat de inleiding en de opgaven in dichtvorm zijn geschreven, waarna een speldiagram en de oplossing in proza volgt. De collecties bevatten slechts enkele echte mat-opgaven, het merendeel betreft oefenspelen en eindspelen. Beide handschriften zijn afkomstig uit kloosters in het Zuid-Engelse graafschap Dorset en gaan terug op een gemeenschappelijk verloren model.
De eerste verzameling werd waarschijnlijk tegen 1273 te boek gesteld in het klooster Abbotsbury. Het schaaktractaat in dichtvorm opent met een inleiding van 84 verzen waarin de clericale auteur zich als een leermeester tot een adellijk publiek richt: *Seignors, un poi m'entendez Ki les gius des esches amez*. Op veler verzoek heeft de auteur de nu volgende deelspelen vertaald *en romans* om hen in deze *giuspartiz* te onderrichten. De dichter spreekt over het schaakspel als over een hoge en nobele kunst en verzoekt de edele schaakliefhebbers de inhoud van zijn leerboek niet te vulgariseren. De verzameling bevat 18 schaakopgaven met diagrammen die verschillend zijn uitgevoerd. De velden hebben een tweekleurig schaakpatroon (in de regel wit met geel), de stukken zijn deels als figuren en deels met

808 Benary 1928, 335; Petzold 1986, 77 ff.

hun namen ingetekend, in de kleuren rood en zwart. Ook in de tekst worden de partijen in rood en zwart onderscheiden (*vermeil, neir*). Naast zes diagrammen heeft een gebruiker het woord *probatum* geschreven ('beproefd').[809]
In het tweede handschrift, stammend uit Cerne Abbey, gaat een kort tractaat over triktrak vooraf aan het schaaktractaat, dat eind 13e eeuw is opgetekend: *Icy comencent les iupartiez des esches*. Op de inleiding, een uittreksel van 26 verzen uit de proloog van het oudere handschrift, volgen 55 opgaven met titels en getekende diagrammen, die in hun eenvoud aan de Arabische modellen herinneren: ingeschreven namen voor de stukken en een simpel rasterpatroon zonder inkleuring van de velden. Het tractaat over het 'tafelspel' begint met de constatering: *Multi sunt ludi ad tabulas*, waarna acht varianten worden beschreven.[810]

De Lombardische spelverzameling
In stedelijk Noord-Italië ontstonden twee grote verzamelingen spelproblemen, die beide bekend staan onder het door hun samenstellers gekozen pseudoniem: *Bonus Socius* (Goede Gezel) en *Civis Bononiae* (Burger van Bologna). De spelcompilatie van de eerstgenoemde kwam kort voor 1300 tot stand en die van zijn navolger na 1400, de laatste zeker in de stad Bologna maar zijn oudere model waarschijnlijk eveneens. De Lombardische probleemverzamelingen zijn in het Latijn geschreven, maar de *Bonus Socius* werd al snel in het Italiaans vertaald en kreeg direct na ontstaan ook een Noord-Franse aftakking met Latijnse en Franstalige teksten.
In deze spelenboeken worden de drie bordspelen op systematische wijze behandeld, in een 'hiërarchische' ordening, eerst het complexe schaakspel dat het grootste deel van het werk inneemt, op bescheidener wijze gevolgd door worptafel en het molenspel, hoewel de volgorde van deze laatste twee soms is omgekeerd. Voor het dobbelspel is in deze spelhandboeken echter geen plaats. Sommige schaakproblemen in de *Bonus Socius* vertonen gelijkenis met die in de Codex Alfonso, overeenkomsten die teruggaan op de Arabische modellen waarop beide verzamelingen uiteindelijk gebaseerd zijn. De methode om specifieke voorwaarden te stellen bij de opgaven wordt nu consequent doorgevoerd, waardoor de matcombinaties steeds meer hun gelijkenis met echte schaakpartijen verliezen en hun karakter van wedspel op de voorgrond treedt.[811]

Bonus Socius: een universitair docent als schaakmeester
Een auteur die zichzelf voorstelt als *Bonus Socius* verzamelde tegen 1300 de hem bekende spelproblemen in een handboek, dat onder zijn pseudoniem bekend zou worden. De gebruikte term, *socius*, wijst op een docent aan een Lombardische universiteit, waarschijnlijk de rechtenfaculteit van Bologna. In zijn proloog verklaart hij: 'Ik, als een 'goede gezel' toegevend aan de wensen van mijn metgezellen, heb de moeite genomen om alle eindspelen (*partita*) die ik heb gezien of nieuw bedacht van het schaak-, tafel- en ook molenspel (*de ludis scacorum, alearum, quam etiam marrelorum*) in dit boekje te verzamelen.'[812] De oudste afschriften van deze Lombardische spelcompilatie dateren uit de vroege 14e eeuw: een kopie uit Noord-Italië en een drietal handschriften uit een Henegouws atelier.

Dat de *bonus socius* in 13e-eeuws Noord-Italië geen uitzondering was, blijkt uit de kroniek van de franciscaan Salimbene de Adam (1221-87/8), een patriciërszoon uit Parma. Hierin wordt een clericus genoemd die 'een geletterd man was, met veel kennis van zaken op het gebied van canoniek recht en

[809]Londen BL, Cotton Cleopatra B.IX: hs C; 70 bl. van c.20 x 12,5 cm; met o.a. kalender voor jaren 1273-1380; schaaktractaat: fol. 4-10; tekst in 2 kolommen, blauwe en rode initialen; fol. 10v: Latijns gedicht: schaakregels in 14 hexameters (Murray 518). Verwant hs uit Dorset: Cambridge Trinity College O.2.45, fol. 2v-3r: bevat laatste twee diagrammen. Benary 353-6; Murray 1913, 579-607.
[810]Londen BL, Royal (King's) 13.A.XVIII: hs K; verzamelhs 13e-15e eeuw; c.25 x 18 cm; tractaat over tafelspel: fol. 157-60, over schaakspel: fol. 161-173r. Benary 356-7; Murray 1941, 57-8; idem 1952, 118; afb.: zie Lillich 30, fig. 11: fol. 161v. Op de Anglo-Normandische groep sluiten twee onderling verwante Engelstalige handschriften uit de 15e eeuw aan, met 40 à 41 opgaven, waarin een aantal van de oudere spelen terugkeren; zie Benary 357.
[811]Cf. Benary 1928, 336-52; Petzold 91-3; Murray 1913, ch. VII.
[812]*Idcirco ego bonus socius sociorum meorum precibus acquiescens partita que videram queque per studium de novo inveneram, tam de ludis scacorum, alearum, quam etiam marrelorum in hoc libello redigere procuravi*. Proloog: Murray 1913, 700; Benary 337.

kerkelijke ambten en met verstand van het schaakspel.'[813] De combinatie van schaak en recht herinnert aan het vloermozaïek van Piacenza en de 12e-eeuwse Lombardische glos die het rationele schaak uitdrukkelijk uitsluit van het canonieke spelverbod voor clerici, terwijl de bisschop van Florence een eeuw eerder (1061-62) het nieuwe schaakspel nog tevergeefs verdedigd had bij de strenge kardinaal Petrus Damiani.

Het Lombardische handschrift

Het dichtst bij het verloren origineel van de *Bonus Socius* staat een in de vroege 14e eeuw in Noord-Italië geschreven Latijns handschrift, dat na de proloog opent met een schaakminiatuur. Aan een (leeg) schaakbord met goud-zwarte velden zit links een gekroonde koning en rechts zijn tegenspeler, in de rol van leermeester, terwijl op de achtergrond twee dames toekijken. De voorstelling lijkt te verwijzen naar de traditionele Oriëntaalse legende van de koning en de wijze, die in Noord-Italië nog gangbaar was zoals blijkt uit het allegorische schaakboek van Jacobus de Cessolis uit deze periode (Genua c.1300).

In dit handschrift omvat de Lombardische spelverzameling 194 probleemstellingen voor schaak, gevolgd door 24 opgaven voor het molenspel en 11 voor worptafel (*aleae*), met als eerste spel het Italiaanse *buffa*, gespeeld met twee dobbelstenen (*in duobus taxillis*). In de regel presenteert het opengeslagen boek twee opgaven per bladzijde, met de speldiagrammen op de rechter- en de bijbehorende oplossingen op de linkerpagina. De eindspelen zijn geordend naar het aantal nog uit te voeren zetten, in oplopende volgorde en beginnend met twee. De schaakdiagrammen volgen het model van de Arabische schaakboeken: de velden van het schaakbord worden slechts door een rood lijnenraster aangegeven en de stukken van de twee partijen, die in de tekst als wit en zwart (*albi* en *nigri*) worden aangeduid, zijn op het diagram in rood en zwart ingetekend met hun (soms afgekorte) Latijnse benamingen: *rex, fercia, roc, alfin, miles, pedo.* In de spelbeschrijving worden de volledige namen *roccus* en *alfinus* gebruikt, maar ook *regina*, de nieuwe Europese naam voor de raadgever van de koning (*fercia*), die tot dame en koningin is getransformeerd.[814]

De Frans-Waalse overlevering

In de Franse versie van dit 'boekje met eindspelen' (*livret de partures*) van het schaak-, tafel- en molenspel (*gieu des eschies et des taules et des mereles*) wordt de samensteller geïdentificeerd als *Nicholes de Saint Nicolai, clers, ..., demourans en Lombardie*. Deze auteursnaam (of de initialen 'N. de N.') vervangt hier in de proloog het pseudoniem *Bonus Socius* van het Lombardische handschrift.[815] Als beide auteurs identiek zijn, wat algemeen wordt aangenomen, dan zou de compilator een Waalse clericus zijn geweest, die rechten doceerde (en studeerde) in Bologna. Tijdens zijn verblijf legde hij een verzameling aan van de daar gangbare eindspelen, volgens de Lombardische spelregels (*assise lombarde*), die op deze wijze een verdere verspreiding naar het Noorden vonden. Wellicht heeft deze klerk Nicholas zelf na zijn terugkeer de Latijnse compilatie in het Frans vertaald en verder uitgebreid, voor geïnteresseerde adellijke opdrachtgevers. In ieder geval had deze Lombardische spelverzameling als exportproduct veel succes, want de overlevering bestaat voornamelijk uit Franstalige handschriften. Schaakmeester Nicholas beantwoordt uiteraard ook de vraag naar de herkomst van het spel. Het schaken zou zijn uitgevonden door een Lombardische ridder (*chevalier*) en zijn beminde (*chiere amee*) bij het beleg van Troje. Zij aanschouwden, samen in een weide zittend, de gevechten voor de muren van de stad en modelleerden de regels van het nieuwe spel daarnaar. Na de val van Troje brachten ze het spel mee terug naar huis, wat de reden is dat de Lombarden de beste schakers ter wereld zijn. Alle edele lieden (*toute gentil gent*) willen het spel leren, maar vooral zij die de liefde zijn toegewijd, want het spel begon met een minnaar en zijn dame. In deze 'Lombardische' versie van het Trojaanse

[813]Naar Orbán 2001, 39; Salimbene de Adam, *Cronica*, (ed. G. Scalia, Turnhout 1998-9), 87: *Hic fuit litteratus homo, maxime in iure canonico et in ecclesiastico offitio valde expertus; et de ludo scaccorum noverat.*

[814]*Bonus Socius*: Florence BN Rari B.A.6; 119 bl. 4o, met sterk verbleekte miniatuur op fol.1v. Inhoud: fol. 1r: proloog, 1v-99r: schaak (194x), 99v-112r: molenspel (24x), 112v-118r: worptafel (11x); daarna leeg. Cf. Benary 336-9; Murray 1913, 619-29; idem 1941, 63.

[815]De plaatsnaam kan verwijzen naar St.Nicolas bij Nancy of St.Niklaas tussen Antwerpen en Gent; Benary 344-5.

oorsprongsverhaal zijn alle mogelijke associatie van het schaakspel samengebracht: strijd, liefde, hoofsheid, antieke historie en Lombardisch spelprestige.[816]

Een groep luxe-edities uit Henegouwen

De 'Waalse *Bonus Socius*-groep' bestaat uit drie rijk gedecoreerde handschriften uit de vroege 14e eeuw, vervaardigd in een Henegouws atelier: twee met een Franse tekst en een met een daarop gebaseerde Latijnse versie. De oorpronkelijke verzameling schaakproblemen is met zo'n honderd opgaven uitgebreid en het aantal tafelspelen is verviervoudigd.[817]

Het Franstalige handschrift dat het voorwoord met de auteursnaam bevat (fr.1173) opent met een grote dubbelminiatuur (fol. 1v), die verwijst naar het 'Lombardische' oorsprongsverhaal van de inleiding, waar de strijd om Troje als model voor het schaakspel fungeert. Boven zijn vechtende ridders te zien en onder de belegering van een burcht. De vervolgminiatuur (fol. 2r) toont de in dat verhaal genoemde uitvinders van het spel: een Lombardische ridder en zijn dame aan het schaakbord. De jongeling heeft zijn geliefde mat gezet en zij reageert verschrikt. De beide andere bordspelen openen eveneens met een miniatuur, op fol. 180 en 203.

Na de proloog begint het schaakboek met een beschrijving van de spelregels (fol. 3), geïllustreerd door een schaakbord met stukken in de basisopstelling. De afzonderlijke schaakproblemen worden steeds behandeld in de vorm van twee diagrammen met uitleg, elk op een eigen pagina: eerst de uitgangspositie en dan oplossing. De schaakborden (van 10 bij 10 cm) hebben een gouden rand en zwart-wit geblokte velden. De stukken zijn als figuren ingetekend, overeenkomstig de tekst in de kleuren goud en rood, maar uit verschrijvingen blijkt dat de partijen in de gebruikte modeltekst als 'wit en zwart' werden aangeduid. De borden en stukken zijn, evenals de initialen, door een illuminator aangebracht na voltooiing van de tekst. Daartoe heeft de schrijver de figuren eerst klein ingevoegd op het tevoren al schematisch getekende bord. De diagrammen bij triktrak en molenspel zijn op vergelijkbare wijze uitgevoerd.[818]

Wat minder omvangrijk is de andere Franstalige codex en de daarop gebaseerde Latijnse editie. De grote dubbel-miniatuur waarmee het Latijnse schaakboek opent toont de beide elementen van het oorsprongsverhaal: boven de strijd om Troje en onder het liefdespaar aan het schaakbord. De proloog is gelijk aan die in het Lombardische handschrift, met het verschil dat hier in plaats van *bonus socius* de afkorting *N. de N.* de auteur aanduidt. Het verwante Franstalige handschrift, dat zich nu in New York bevindt, is helaas van zijn proloog en miniaturen beroofd.[819] De *Bonus Socius*-overlevering bestaat verder nog uit vier Franse handschriften (en twee uittreksels in het Nederduits en Latijn), voornamelijk daterend uit de 14e eeuw en teruggaand op eenzelfde model. Deze groep komt in omvang en uitvoering meer overeen met het Lombardische handschrift in Florence.[820]

Speldiagrammen en spelafbeeldingen

De uitvoering van de schaak- en spelenboeken varieert met de status van de opdrachtgever of gebruiker, maar de opzet van alle spelverzamelingen gaat terug op de Arabische schaakboeken met hun combinatie van tekst en illustratie: een probleemstelling met uitleg, vergezeld van een schaakdiagram. De gebruikshandschriften staan met hun illustraties het dichtst bij het Arabische model: eenvoudige lijndiagrammen met ingeschreven namen voor de stukken, in twee kleuren inkt ter onderscheiding van de beide partijen. In luxere versies worden de velden van het bord tot een

---

[816]Zie Eales 1986, 34; cf. Murray 701.

[817]De Frans-Waalse overlevering: zie Benary 339-40, 343-4, 349: schema; Murray 626.

[818]Parijs BnF fr.1173; 217 bl. van 26,3 x 18,3 cm; 348 schaakproblemen, 48 opgaven voor triktrak en 25 voor het molenspel . Zie Benary 340-2; cf. Murray 1913, 621, 701 (proloog), 489-90 (spelregels), 495, 769.

[819]Beide hss: ruim 180 bladen, met 290 opgaven voor schaak, 47 à 48 voor triktrak en 23 voor het molenspel. Franse tekst: New York, PM 108; 182 bl. van 24,5 x 17,8 cm; Benary 343; Murray 622; *Secular spirit* 1975, nr 221 (met afb.). Latijnse tekst: Parijs BnF lat.10286; 265 bl. van 25,7 x 18 cm; fol. 185-264: Franse Cessolis-vertaling (door Jean de Vignay c.1350): toevoeging voor Charles d'Orléans (†1457). Cf. Benary 342; Murray 621. Vgl. Stuip 2001, 152: de Franse koning Charles V (1364-80), was een geoefend schaker en bezat een boek met schaakproblemen, dat in Engelse handen raakte; het 14e-eeuwse schaakboek werd door zijn kleinzoon, de dichter Charles d'Orléans, teruggekocht toen deze in Engeland gevangen zat (1415-40).

[820]Zie Benary 345-9; Murray 622-4.

'schaakpatroon' ingekleurd en voorzien van ingetekende en gekleurde (zelfs vergulde) schaakstukken. De meer representatieve exemplaren bevatten ook spelminiaturen, een schaakscène als openingsafbeelding (bij het oorsprongsverhaal) of meerdere bordspelscènes aan het begin van de onderdelen. Binnen de overlevering van de *Bonus Socius*-tekst komt het hele scala voor, van simpel handboek voor eigen gebruik tot rijkgedecoreerde en geïllustreerde edities voor de hoge adel. Wellicht waren ook de in kloosterlijke verzamelhandschriften overgeleverde Anglo-Normandische tractaten voor schaak en triktrak slechts kopieën naar of kladversies voor luxere afschriften, met illustraties in de geest van het spelvenster van Le Mans.
De rijkste bron voor middeleeuwse spelafbeeldingen vormt echter het groots opgezette Spelenboek van Alfonso de Wijze, waarin ook het dobbelspel behandeld wordt. In dit alomvattende werk is bovendien elk speldiagram figuratief uitgewerkt tot een spelminiatuur, waarvoor uit alle beschikbare visuele bronnen werd geput. Tot de zeer diverse beeldvoorraad behoorden ook modellen die sterke gelijkenis vertonen met de wat oudere spelcomposities in de Carmina Burana.

Het Spelenboek van koning Alfonso de Wijze

Het Spelenboek van Alfonso el Sabio (Sevilla 1283) is voorzien van 150 geschilderde miniaturen, die de speluitleg illustreren. Het in Arabische en Europese schaaktractaten gebruikelijke diagram is in dit vorstelijke boek steeds uitgebreid tot een complete spelscène door spelers en een context toe te voegen aan het speelbord met stukken. Dit resulteerde in de meest uitvoerige beeldcyclus van het spel, die tevens een spiegel vormt van Alfonso's rijk en wereldbeeld.[821]
Het Spelenboek van Alfonso is in de eerste plaats een schaakboek, met afbeeldingen die de oosterse herkomst en de eigentijdse speelwijze van het spel in beeld brengen, waarbij ook de koning zelf zich over enkele schaakproblemen buigt. Het koninklijke schaakboek wordt met andere speltypen aangevuld tot een compleet Spelenboek, eindigend met de kosmische bordspelen waaraan de geleerde koning zelf weer deelneemt. In het speluniversum van Alfonso hebben alle gezelschapsspelen hun eigen plaats en rol, niet alleen de bordspelen maar ook het dobbelspel. Dit blijkt al direct uit het openingsverhaal van de Indische koning en zijn drie wijzen, die elk een spel uitvinden om hun levensvisie te demonstreren. Bij schaak bepaalt enkel het verstand wie wint, bij dobbelen enkel het toeval, bij triktrak een juiste combinatie van geluk en wijsheid.
Bij de illustraties van de bordspelen bestaat de kern van de spelcompositie steeds uit een centraal speelbord geflankeerd door twee spelers. Deze zitten in oosterse houding op de grond of op westerse wijze op een hoge zitbank, met het bord tussen hen in geplaatst. Het is aannemelijk dat het hofatelier van Sevilla over zowel Europese als Arabische beeldmodellen kon beschikken voor de illustraties van het Spelenboek. Veel spelafbeeldingen reflecteren nog duidelijk deze oudere modellen, hoewel ze in stijl zijn aangepast en gemoderniseerd. Voor de eigentijdse aankleding van deze speltaferelen kon men verder putten uit de rijke beeldbronnen van het eigen atelier. De geschilderde scènes zijn tegen een blauwe achtergrond geplaatst en gevat in een met kleurbanen aangezette lijst, die echter vaak plaatsmaakt voor een rijk architectuurkader van afwisselend Moors-oriëntaals of Frans-gotisch karakter.[822]

Libro de acedrex - Het Boek over Schaak
Op de openingsminiatuur van de codex, aan het begin van het Schaakboek, troont de gekroonde Alfonso in een paleiszaal en dicteert de tekst aan een secretaris, die aan zijn voeten zit samen met twee deskundige hovelingen. De miniatuur op de verso-zijde toont het hofscriptorium, waar twee schrijvers en een illustrator aan het boek zitten te werken.[823]
Aan het slot van zijn voorwoord stelt Alfonso: 'Omdat het schaakspel nobeler is en een grotere meesterschap vereist dan de andere zullen we dat eerst bespreken.' Het Schaakboek neemt ook verreweg de meeste ruimte in: het omvat het symbolische aantal van 64 bladen, corresponderend met

[821]Codex Alfonso: zie boven, dobbelspel: handschrift, inleiding, legende. Cf. Murray 568-73; Benary 1928, 333-6; Petzold 77-91 (afb.: 81-8); Holländer 1993, 398-403; Tronzo 1977; Walworth 2000, 78-9.
[822]Cf. Wollesen 277-8, 296, 303-7.
[823]Codex Alfonso fol. 1^{rv}; Steiger 3, 8; cf. Keller 148; Wollesen 278, 292; Holländer 1994, 9. Voor de uitleg van het schaakspel, met ill. van een werkplaats (fol. 3^{r}), zie boven: spelmateriaal.

het aantal velden op het schaakbord. Na de inleiding zijn deze bladen gevuld met een verzameling van 103 schaakproblemen (fol. 5-64). Het betreft een collectie deelpartijen (*iuegos de partidos*) in de vorm van eindspelen. Alfonso vermeldt deze verkorte spelen als een noviteit, bedacht om het schaakspel te versnellen, 'want het zijn eindspelen die men uittelt en van buiten leert zodat men naar het aantal zetten (tot mat) weet hoe lang ze duren'. Dat deze nieuwe deelspelen zo geliefd zijn komt volgens hem doordat de lange duur van een complete schaakpartij de spelers ging vervelen. De ware reden was wellicht eerder dat ze gemakkelijk voor gokken konden worden gebruikt. De speeltijd kan men volgens Alfonso ook bekorten door dobbelstenen te gebruiken voor de zetten en zo vlugger te spelen. Een Arabische *mansûbât*-verzameling vormt de basis van Alfonso's schaakcompilatie. Deze collectie is geordend naar het aantal nog voorhanden stukken op het bord: van 30 in spel 1 tot slechts 6 in spel 69. Op deze kern volgen aanvullingen en varianten, die men blijkbaar uit andere bronnen heeft overgenomen. Een deel hiervan is eveneens van oriëntaalse herkomst, maar een reeks van 14 eindspelen (nr 73-86) contrasteert sterk met de overige opgaven en vertoont kenmerken die typisch zijn voor het Europese 'probleemschaak' dat zich vanaf 1250 ontwikkelde. De opgaven in westerse stijl stellen specifieke voorwaarden: men moet tot mat komen in een tevoren vastgesteld aantal zetten, vaak met een bepaald stuk of op een voorgeschreven veld. Deze opgaven staan echter nog op een hoger niveau dan die in de latere Europese verzamelingen en zijn wellicht een product van Alfonso's eigen hof.[824]

De schaakminiaturen

Zoals in de meeste schaakboeken worden de 103 schaakproblemen in woord en beeld gepresenteerd. De beschrijving van de probleemstelling eindigt steeds met een verwijzing naar het speldiagram dat erop volgt: *E esta es la figura del entablamiento*. Deze 'bordfiguren' hebben hier de gedaante van geschilderde schaakminiaturen van vorstelijk formaat. De spelillustraties zijn over het algemeen bovenaan de bladzijde geplaatst en nemen ongeveer een derde van de pagina in. Door deze positie zijn ze veelal visueel gescheiden van de bijbehorende tekst die op de bladzijde ervoor staat.

Het centrale element van de afbeeldingen vormt steeds het schaakbord met de stukken, dat het betreffende schaakprobleem illustreert. Zoals in een instructieboek past is het bord steeds rechtop geplaatst, naar model van het speldiagram, en vervolgens aangevuld met spelers en vaak ook nog begeleidende figuren. Bord en stukken zijn weergegeven in de destijds in Spanje gangbare vorm, zoals Alfonso zelf in zijn inleiding zegt. Speldiagrammen in concrete vormgeving (als geblokt bord met ingetekende stukken) komen in deze periode in Europese schaakboeken vaker voor: eerder al in de Anglo-Normandische schaakverzameling (c.1273) en later in de Noord-Franse luxe-edities van de Bonus Socius (na 1300). Door de inpassing in een figuratieve scène met spelers aan weerszijden van het bord is de spelrichting hier echter een kwartslag gedraaid ten opzichte van de diagrammen: de stukken bewegen niet in verticale maar in horizontale richting over het speelvlak. Wel heeft men vastgehouden aan het gebruik om de twee partijen niet alleen naar kleur maar ook naar speelrichting te onderscheiden. Zoals op de Arabische diagrammen de namen van de stukken rechtop en ondersteboven zijn geschreven, zijn hier de stukken opzij gekanteld en bewegen zo tegen elkaar in.

De uitbreiding van het instructiebord tot een complete spelscène met spelers en bijfiguren heeft eveneens al een oudere traditie zoals uit de schaakminiatuur in de Carmina Burana blijkt. Het uitzonderlijke aan dit koninklijke schaakboek is het feit dat hier niet slechts een enkele vorstelijke schaakpartij bij wijze van openingsminiatuur figuratief is uitgewerkt, maar dat dit bij alle schaakopgaven is gedaan, resulterend in een bonte beeldcyclus van alle mogelijk typen schakers in tal van verschillende speelsituaties. Dezelfde procedure is gevolgd in de andere boeken, bij alle behandelde spelen en varianten.

De spelafbeeldingen volgen een vast schema; de compositie wordt gedomineerd door het schaakbord dat in bovenaanzicht wordt getoond om de in de tekst beschreven spelpositie te demonstreren. Daaromheen scharen zich de spelers in hun kenmerkende entourage. De combinatie van speldiagram en speelscène beperkt wel de bewegingsvrijheid van de spelers, die zich moeten aanpassen aan het hoofddoel van de voorstelling: de betreffende probleemstelling illustreren. Ze mogen het zicht op de positie van de stukken op het bord niet belemmeren en hun speelgebaren zijn dan ook opvallend 'ingehouden'. Het brede formaat van de miniaturen maakt het mogelijk de spelers op enige afstand

[824]Zie: Benary 335-6; Steiger XXV-VI.

van het speelvlak te plaatsen, zodat er voldoende ruimte is voor een breed scala aan gebaren buiten het bord. Daarbij hebben de spelers de functie de betreffende opgave te demonstreren, zonder de oplossing weg te geven. Ze laten dan ook geen zetten zien, maar geven het moment van de probleemstelling weer, als het ware tussen twee zetten in: de schakers converseren, discussiëren, tellen, denken na, raadplegen een schaakboek, houden een drinkpauze, maken aanstalten een zet te doen of hebben juist een zet gedaan. De spelsituatie is neutraal weergegeven, met een 'open einde'. Doordat afbeelding en uitleg visueel van elkaar gescheiden zijn, kan de gebruiker van het leerboek na een snelle blik op de opgave ('wit begint en zet de zwarte koning mat in vijf zetten') de afbeelding met de 'probleemstelling' als uitgangspunt nemen om eerst zelf een oplossing te bedenken alvorens de uitleg op de voorgaande bladzijde er op na te slaan.

Het oosterse schaakmodel

Van alle Europese speltractaten staat het in Andalusië samengestelde Spelenboek van Alfonso het dichtst bij de Arabische schaakboeken en de daarmee verbonden tradities, zoals al blijkt uit het 'Indische' oorsprongsverhaal waarmee het opent. Het oosterse element is bij de schaakafbeeldingen veel opvallender aanwezig dan bij het tafelspel, niet alleen wat de zithouding betreft maar ook de spelerstypen en de gehele entourage. Oriëntaalse schaakspelers figureren veelvuldig in dit 'Andalusische' Spelenboek, deels als vertegenwoordigers van de Moorse onderdanen van de Spaanse koning en de Arabische geleerden aan zijn hof, maar ook als verwijzing naar de oosterse herkomst van het schaakspel. Op veel illustraties bij de *mansûbât*-verzameling zien we dan ook scènes met oosterse wijsgeren en schaakmeesters die Arabische schaakboeken raadplegen. Instructief als verwijzing naar de gebruikte modellen is vooral de illustratie bij spel 99, waar het geopende boek niet alleen geschreven tekst laat zien maar ook een getekend schaakdiagram.[825]
Andere schaakscènes spelen zich duidelijk in een Andalusische setting af. Een beeld van Alfonso's overwonnen tegenstanders biedt spel 10, gespeeld door twee Arabische krijgsheren die aan het schaakbord zitten op de binnenplaats van een Moors fort. Met hun denk- en speelpose vormen zij een spiegelbeeldige variant van de scène met de schakende Eneas in het Beierse *Eneide*-handschrift. Mogelijk zijn deze beide spelcomposities met schakende strijders van een vergelijkbaar model van het oosterse type afgeleid.[826] Een groot aantal schakers kan tot de hofentourage van Alfonso gerekend worden. Hieronder vallen waarschijnlijk ook enkele schaakduo's die in oriëntaalse houding op kussens zitten te schaken, zoals de modieuze Castiliaanse hovelingen in een Moors paleis en de geleerde heren die daarna volgen.[827] De spelcompositie met de twee hovelingen vertoont parallellen met de 12e-eeuwse Arabische schaakafbeelding op het plafond van de Cappella Palatina in Palermo. De overeenkomsten betreffen zowel de zithouding van beide schakers als hun speelgebaren. Alvorens een zet te doen houdt de rechtse speler, die volgens de tekst aan de beurt is, hier echter nog met een modieus gebaar zijn hand aan zijn mantelkoord. Vermoedelijk hebben de Spaanse schilders voor dit hoofse schaaktafereel een oosters voorbeeld gebruikt, misschien evenals de Siciliaanse schildering afkomstig uit een cyclus van hoofs vermaak, en dit aan de eigentijdse stijl en hofmode aangepast.

De schakende koning

De koning zelf beoefent het astronomische bordspel met zijn raadsheren, maar schaken doet hij met de dames van zijn hof: een Spaans dienstmeisje, twee Moorse courtisanes en vermoedelijk ook met zijn koningin. Koning Alfonso opent zelf de Europese deelverzameling van 14 schaakproblemen door tweemaal achtereen te spelen met een vrouwelijke tegenspeelster. Hij is tronend en met een secretaris aanwezig bij spel 74 dat door twee schaakvaardige Moorse haremdames wordt gespeeld, maar eerst wint hij partij 73 van een Castiliaans meisje (afb. 134). Het schakende paar zit op oosterse wijze op de grond in een Moors paleispaviljoen, zonder verdere aanwezigen. De vorst heeft zich links van het schaakbord op een tapijt uitgestrekt en leunt ontspannen op een kussen. De vrouw draagt een witte hoofddoek en zit in een zedige houding met gesloten knieën en haar mantel om zich heen getrokken. Het motief van een intieme schaakpartij in een paviljoen is al eerder verbeeld op het plafond van de

[825]Scènes van oosterlingen met schaakboeken: nr 13 (14r; Steiger 68), nr 54 (38r), meerdere in de reeks nr 60-69 (fol. 41-5): nr 60-3, 65, 69, zie Steiger 194, 210: nr 61 (41v) en nr 69 (45v); vgl. spel 99 (61v).
[826]Spel 10: fol. 12r; Steiger 60. Zie boven: Eneide.
[827]Spel 37 en 38: fol. 28v en 29v, vgl. nr 50 (36r): twee wijzen; Steiger 107, 138, 141.

Cappella Palatina in Palermo en een vergelijkbaar Arabisch model lijkt de inspiratiebron te zijn geweest voor deze schaakscène tussen koning en dienstmaagd. De frontale 'mannelijke' houding van de koning en het gesloten profiel van zijn tegenspeelster komen overeen met die op de Arabische spelcompositie uit het midden van de 12e eeuw.[828] Mogelijk zijn deze twee schaakproblemen of zelfs de hele Europese groep aan Alfonso's eigen hof ontstaan. De bijbehorende illustraties laten een diverse verzameling aan hovelingen en hofpersoneel zien van verschillende rang en herkomst, waaronder raadsheren, jagers, clerici, lijfwachten, soldaten, een jongleur en een hofnar.
Het derde en laatste deel van de schaakverzameling wordt ingeleid door een gekroond koninklijk paar aan een schaakbord, waarschijnlijk Alfonso zelf en zijn echtgenote Violante van Aragon, vergezeld door een prins en prinses.[829] Alfonso presenteert zich hier als 'koning van de drie religies', want de schaakspelers van de slotreeks vertegenwoordigen de verschillende bevolkingsgroepen van zijn multiculturele rijk. De schakers vormen nu geen duo's meer van gelijke stand en afkomst, maar spelen met elkaar in een bonte mengeling, als een toonbeeld van harmonie tussen de volken en religies die verenigd worden door het spel.
Het schaakboek besluit met een paginavullende miniatuur op de voorzijde van fol. 64: de vaak gereproduceerde schaakpartij tussen een Castiliaanse ridder en een Arabische krijgsheer in een Moors legerkamp. De strijders hebben hun lansen buiten de tent in de grond gestoken en het wapengekletter verruild voor de geweldloze veldslag op het schaakbord. De jonge Spaanse ridder draagt hofkleding en is ongewapend. De Moorse veldheer is in krijgstenu en draagt een groot zwaard aan een schouderriem. Als gastheer offreert hij zijn tegenspeler wijn door te gebaren naar de karaf en drinkbeker in de hoek. Volgens de spelbeschrijving gaat de Arabier de strijd op het symbolische slagveld winnen.[830] Het tafereel refereert misschien aan Alfonso's deelname als jonge prins aan de verovering van Sevilla door zijn vader, maar herinnert ook aan een legendarische schaakpartij van zijn voorvader en naamgenoot Alfonso VI, die rond 1080 al strijd leverde tegen de islamitische heersers van Sevilla. Deze oude schaakanekdote, in 1224 opgetekend in een Arabische 'geschiedenis van Andalusië' (naar eerdere bronnen), werd zelfs in de 15e eeuw nog aangehaald door een Spaanse historicus, uit een oude ridderroman. Het verhaal handelt over de vreedzame oplossing van een grensgeschil door middel van een schaakpartij. Nadat deze door de Moorse vizier gewonnen was, trok koning Alfonso zich volgens afspraak met zijn leger terug.[831] Dergelijke schaakverhalen leverden ook de stof voor ridderavonturen. Uit diezelfde vroege periode stamt de schaakepisode uit de Ruodlieb, waarin deze jonge ridder als gezant van de Spaanse koning schaakt met een Moorse vorst. Een schaakpartij van een Frankische koning (Karel de Grote) tegen een Moorse emir vormt het thema van de romaanse muurschildering in Le Puy. Op de meeste schaakscènes in een legertent (Troje, Outremer) zijn het strijders uit hetzelfde kamp die in een gevechtspauze schaken of zich met spel onttrekken aan de strijd, die intussen rondom hen voortwoedt. Bij Alfonso's schaakscène in een kamp gaat het echter om twee vijanden die elkaar tijdens een wapenstilstand aan het speelbord treffen. De strategische veldslag op het schaakbord wordt voorgesteld als een vreedzaam alternatief voor de bloedige strijd op het slagveld.

---

[828]Europese verzameling: nr 73-86, fol. 47r-54r. Spel 73: fol. 47v; Steiger 218. Spel 74: fol. 48r; Wollesen 286; vgl. de schakende haremdames bij nr 19 (18r): Steiger 88; cf. Wollesen 295.

[829]Spel 87: fol. 54v. Vgl. nr 15 en 16 (fol. 15r en 16r): twee schakende koningen en twee schakende koninginnen (een oudere tegen een jongere), begeleid door waaierdragers en bedienden die op hun aanwijzingen de stukken verzetten; Steiger 74: koningen.

[830]Spel 103: fol. 64r; Steiger 280; Holländer 1993, 400, 415, afb. 7; Petzold 80, 81, kleurafb. 25. Voor de speelhouding van de jonge ridder, vgl. de linkse hoveling bij spel 37 (28v) en de jonge schaker op het paneel in Palermo; zie boven.

[831]Zie Wieber 1972, 230 en 231; het incident (een grensgeschil) had plaats in 1082 of rond 1078. Ibn 'Idârî al-Marrâkushî, *Târîkh al-Andalus* 63-5 (*Kitâb al-mu'djib* 83 ff.): Ibn 'Ammâr, de vizier van vorst al-Mu'tamid van Sevilla, grijpt naar een list wanneer koning Alfonso VI van Castilië tegen hem wil strijden. Hij zendt een kostbaar schaakspel naar Alfonso, die een gepassioneerde schaker is, en beiden komen overeen tegen elkaar te spelen. Wint Alfonso dan behoort het schaakspel aan hem, wint Ibn 'Ammâr dan mag hij een wens doen. De vizier wint en bedingt dat Alfonso (met zijn leger) naar zijn land terugkeert, waarna deze het verzoek verhoort. Cascalès, *Discursos históricos de Murcia*, fol. 118: Op een dag tegen het jaar 1466 speelde Boabdil al-Zagal (de laatste vorst van Granada) schaak met Don Pedro Fajardo, de gouverneur van Lorca. De inzet van de Spanjaard was Lorca en die van de Moor Almería. De laatste won de partij, maar Don Pedro, minder loyaal dan Alfonso VI, hield zich niet aan zijn woord.

Een westerse schaakgroep: spel en wijn

De cyclus van schaakminiaturen in Alfonso's codex opent echter met een groep van het westerse type: Spaanse edelen die in afwisselende houdingen op een hoge bank of zetel zitten, die veelal met een kleurig kleed is bedekt. Typerend voor deze groep is de illustratie van probleemstelling 3 (fol. 7^{r}), een speltafereel dat op eenzelfde model teruggaat als de bordspelminiaturen in de ongeveer een halve eeuw oudere Carmina Burana. In beide handschriften zien we een scène van twee heren aan het schaakbord, met als bijfiguur een bediende die wijn aandraagt in een kelkvormige bokaal (afb. 135). De speelscène is nu in een gotische zaal gesitueerd en de edellieden zitten op een doorlopende zitbank, maar de compositie vertoont opvallende gelijkenis met de spelcomposities in de Codex Buranus. De zithouding van de rechtse schaker lijkt op die van de linkse triktrakspeler in de Carmina Burana: hij zit naar het bord gekeerd met gekruiste onderbenen. De linkse schaker zit in een frontale houding met gespreide knieën, zoals de overige bordspelers in de Carmina Burana. De rechtse schaker keert zich om naar de aantredende bediende, die een kniebuiging maakt bij het presenteren van de wijn. De wijnschenker (met bonet) draagt de kelk niet op de vingertoppen maar houdt deze stevig vast onder de nodus; achter hem staat de wijnkan waaruit hij de wijn in de kelk heeft geschonken. Op een vergelijkbare dobbelscène in de Codex Alfonso (fol. 68^{r}) houdt de knielende wijnschenker de kelk wel bij de voet vast. Deze bedient een groep van zes edelen die in een paleishof op de grond zitten te dobbelen, onder muzikale begeleiding van een luitspeler. De wijnschenker en de kostbare bokaal behoren tot de aristocratische setting van deze speelscènes, ongeacht het feit of de weledele heren zich vermaken met schaak of met dobbelen.[832]

Na deze twee schakende aristocraten zien we een hoofse schaakscène met een adellijk jong paar in modieuze kledij, waarna meerdere speltaferelen volgen met wijn aandragende bedienden.[833] Het schaakspel wordt in deze scènes gepresenteerd als onderhoudend vermaak; de concentratie op het spel doet de dagelijkse zorgen en plichten even vergeten. De afbeeldingen benadrukken het aangename karakter van het spel door het spelen te combineren met andere genoegens: muziek, wijn en versnaperingen. Op de schaakafbeeldingen van het Europese type wordt de wijn geserveerd door een bediende of wijnschenker, met als attributen een kelkvormige bokaal en een schenkkan. Spelen en drinken vormen ook op de schaakafbeeldingen van het oosterse type een vaste twee-eenheid, al is de wijn in deze scènes vaak onopvallender aanwezig in de vorm van een glazen karaf en beker, die naast de spelers op de grond staan. Het is hier de gastheer zelf die een bezoeker wijn aanbiedt door een uitnodigend gebaar naar deze drinkset te maken. Een fraai voorbeeld is de scène bij spel 97, waar een jonge westerse student (met een stapel boeken naast zich) te gast is bij een Arabische geleerde (afb. 136). In type en zithouding, met de benen frontaal en het gezicht in profiel, doet de jongeling aan de rechtse schaker op de Burana-miniatuur denken, die eveneens een kapje over zijn blonde krullen draagt.[834]

Met de Buraanse schaakminiatuur hebben de Spaanse spelillustraties ook het instructieve karakter gemeen, al is de toepassing in het Spelenboek toegespitst op een latere spelpraktijk voor gevorderden, die van het probleemschaak met 'eindspelen'. De schaakafbeelding bij het Latijnse leerdicht in de Codex Buranus kan daarentegen model staan voor de algemene leerfase van schaak en toont de openingszetten van een klassieke schaakpartij, ter illustratie van de spelregels. De pionnen zijn al naar voren geschoven om plaats te maken voor de hogere stukken; de linkse speler heeft met zijn zet laten zien dat een loper schuin marcheert, terwijl de rechtse demonstreert hoe een toren voorwaarts oprukt.

Libro delas tablas - Het Boek over het Tafelspel

Schaak is het meest nobele spel in de Codex Alfonso, maar ook triktrak wordt op de afbeeldingen voornamelijk door hovelingen en edellieden gespeeld. Het 'Boek over het tafelspel' (fol. 72-80) begint met een inleiding over de aard van het spel, waarbij de speler zowel het geluk als zijn verstand

---

[832]Afb.: Tronzo 1977, 20, fig. 7 en 22, fig 9.; zie boven: de wijnschenker.

[833]Wijnschenker met bokaal: nr 6 (9^{r}): Joodse heren (met harpist); Steiger 46; vgl. nr 8 (10^{v}). Spel nr 11 (12^{v}): ridder en priester, knecht met fruitschaal en houten wijnkan; Wollesen 1990, 284, fig. 7; vgl. nr 14 (14^{v}): - schenker met bokaal en houten kan.

[834]Spel 97: fol. 60^{v}; Steiger 269. Zie boven: de wijnschenker.

beproeft, en het ervoor benodigde spelmateriaal.[835] Hierna volgt de beschrijving van een twaalftal spelvormen en enkele varianten, geïllustreerd door 13 miniaturen.
Het Tafelspel (*tablas*) wordt gepresenteerd als een hoofs spel voor de jeugdige adel. Op de openingsafbeelding wordt koning Alfonso door een jong en modieus gekleed Castiliaans paar over dit bordspel op de hoogte gebracht. In de reeks spelillustraties wordt het werptafelen vooral beoefend door jonge heren, terwijl een enkel speltype meer geliefd is bij de edele dames. Kinderen leren de simpele varianten, die ook op school door meesters en leerlingen worden gespeeld. Verder zien we een monnik en een jood samen aan het bord, maar ook een koning en keizer (bij het spel *emperador*). In het algemeen zijn de voorstellingen en de spelers bij *tablas* opvallend Europees van karakter, als bij de groep waarmee schaak begint. Hoewel de Spaanse hovelingen soms in oriëntaalse zithouding spelen, hebben de meeste spelduo's op een bank plaatsgenomen zoals de bordspelers op het wat eerdere spel-venster van Le Mans (1265-9). In tegenstelling tot de schaakafbeeldingen concentreren de illustraties van het tafelspel zich geheel op het bord en de beide spelers. Bijfiguren komen slechts sporadisch voor en het architectuurkader ontbreekt. De Spaanse speelborden uit één stuk zijn wat minder langwerpig van vorm dan het Buraanse dubbelbord, maar ze hebben dezelfde grote dimensies en centrale positie als in de Codex Buranus. De spelers houden echter het bord niet vast en zitten er daardoor meer ontspannen bij in zeer diverse houdingen, vaak met de vrije (linker)hand in de schoot gelegd.
Het werptafel wordt uitgelegd aan de hand van het eerste spel (*el primer iuego*), het standaardspel dat 'De vijftien schijven' (*Las quinze tablas*) wordt genoemd en dat blijkens de illustratie met behulp van drie dobbelstenen wordt gespeeld.[836] Het speelbord laat de opstelling (in een dubbelrij) zien waarmee het spel begint. De linkse speler verplaatst zijn eerste schijf na het werpen van de dobbelstenen op het bord, terwijl zijn tegenspeler op de score wijst. Daar dit het algemeen gangbare basisspel is ligt het voor de hand dat dit ook het spel is dat in de Codex Buranus wordt gespeeld, mede gezien het feit dat dit handschrift ruim een halve eeuw ouder is dan Alfonso's codex. De eerste spelillustratie van de reeks lijkt in compositie ook het sterkst op de Buraanse triktrakminiatuur, al zitten de adellijke heren hier op een bank en niet op losse zetels (afb. 137). Hoewel zijn specifieke speelgebaren afwijken komt de algehele pose van de rechtse speler opvallend overeen met die van zijn oudere collega, evenals de stijl van zijn kapsel en zijn slanke silhouet. De linkse speler zit niet met zijn benen, maar wel met zijn bovenlichaam naar het bord gekeerd om evenals op de Burana-miniatuur een speelsteen met twee vingers te verschuiven.
De rolverdeling van de spelers op de eerste Alfonso-miniatuur zagen we (in spiegelbeeld) ook op het triktrakvenster van Le Mans: terwijl de ene speler speelschijven verplaatst wijst de andere op de dobbelstenen. Op de Burana-miniatuur houdt de tegenstander de dobbelstenen al in de hand bij de rand van het bord, klaar om ze te werpen. Ook dit werpgebaar komt in de Spaanse beeldcyclus voor, bij de linkse speler van *Laquete* (nr 11), volgens Alfonso een recent uitgevonden spel (afb. 138). De werphand bij de bordrand is hier leeg, de twee dobbelstenen zijn al geworpen en de rechtse speler wijst op de hoge score (6-5). De zit- en speelhoudingen op deze illustratie lijken een omgekeerde variant van die op de de Buraanse triktrakminiatuur. De werpende speler zit eveneens breeduit naar voren, met de voeten in een opvallend gelijke positie, terwijl zijn tegenspeler met de benen naar het bord gekeerd zit. Diens karakteristieke speelgebaar is hier echter tot een wijsgebaar geworden door het intrekken van de middelvinger. Het nieuwe speltype wordt gespeeld door twee jongelingen van verschillende status: een edelman en een student. De rijk geklede linkse speler is een jeugdige versie van de aristocratische schakers van probleemstelling 3. De eenvoudiger geklede rechtse speler herinnert met zijn gekrulde kapsel en linnen kapje (*bonet*) aan de student die de Arabische geleerde bezoekt bij schaakspel 97, maar ook aan jeugdige schaker in de Codex Buranus en vooral aan de linkse triktrakspeler van Le Mans, met de rechterhand in een vergelijkbare wijshouding maar de linker peinzend aan het voorhoofd.[837]

[835]Met illustratie van een werkplaats waar borden en speelschijven worden vervaardigd (fol. 73^{r}); voor de afwijkende Spaanse tablasborden, zie boven.
[836]Spel 1: fol. 73^{v}; Steiger 306-11, afb.: 314; Murray 1952, 121.
[837]Tablas, spel 11: fol. 78^{v}; Steiger 326; de edelen dragen een haarkapje van doorzichtige stof onder hun fraaie hoofddeksels. Vgl. spel 3 (74^{v}): *doblet*, gespeeld door twee mannen op een bank: een heer met baret en een jongeling met bonet.

Het lijkt mij heel goed mogelijk dat Alfonso's kunstenaars voor deze *tablas*-afbeeldingen een standaardmodel ter beschikking hadden, dat in een oudere vorm ook voor de Carmina Burana als voorbeeld is gebruikt. Mogelijk was dit gemeenschappelijke 'basismodel' de illustratie van dit spelonderdeel uit een ouder Spelenboek of de weergave van triktrak in een zelfstandige reeks speluitbeeldingen, zoals het model voor het venster van Le Mans. Op dit prototype zijn de hofkunstenaars uit Sevilla dan gaan variëren voor de overige illustraties, waarvoor zij uit een breed beeldrepertoire konden putten wat figuurtypen, kleding en houdingen betreft.

Het Buraanse tafelspel

In Alfonso's Spelenboek worden de spelregels van werptafel uitgelegd en geïllustreerd aan de hand van het spel 'vijftien schijven' (*quinze tablas*), vermoedelijk de meest verbreide basisvorm van het middeleeuwse tafelspel. Op de afbeelding wordt de uitgangspositie getoond, met de grote speelschijven keurig in tweetallen opgesteld, en de eerste worp van de drie dobbelstenen. Het is zeer waarschijnlijk dat de Buraanse triktrakspelers eveneens deze 'klassieke' versie spelen, maar hun spel is inmiddels in volle gang zodat de beginpositie niet meer is af te leiden. De linkse speler speelt met rood, de rechtse met zwart; deze laatste heeft 12 schijven in het spel (en 3 geslagen), de eerste echter veel meer dan 15. Dit moet wel een vergissing van de tekenaar zijn, want geen enkel tafelspel kent meer dan 15 stenen per partij. Misschien heeft hij ergens de kleuren verwisseld of is de stapel linksonder overtollig, hoewel er zelfs dan stenen overblijven. Als de twee stapels bovenaan de schijven vertegenwoordigen die al 'uit' zijn, dan is 'rood' linksboven begonnen en speelt in een U-vormig parcours naar rechtsboven en 'zwart' andersom. Het spel lijkt te blokkeren in de speelhelft waar 'rood' zojuist een schijf (naar rechts) heeft verschoven. Hierna zal 'zwart' de drie dobbelstenen werpen die hij al in de hand houdt. Op dat moment onderbreekt de wijnschenker het spel voor een drinkpauze. Terwijl de spelillustraties in de Codex Alfonso de speelschijven en de aansturende dobbelstenen even prominent op het bord tentoonstellen, zijn deze laatste op de Buraanse versie bijna geheel verborgen in de werphand van de rechtse speler. Het strategische aspect van het tafelspel krijgt zo veel meer accent dan het kanselement, wat het aanzien van dit bordspel verheft naar het niveau van schaak, het denkspel waarmee het hier een hoofs tweeluik vormt. Het tegenovergestelde zagen we gebeuren in de beeldcyclus bij de hoofse deugdenleer van de *Welsche gast*, die de adellijke jeugd herhaaldelijk waarschuwt voor de gevaren van het spel. In het vermoedelijk uit Regensburg stammende Beierse handschrift (1256) wordt dit verderfelijke en redeloze *spil* eerst geïllustreerd door spelers aan een triktrakbord en daarna als een standaard-dobbelscène (afb. 111).[838] Omdat 'het spel' hier gelijkstaat aan kansspel zijn op het correct weergegeven triktrakbord wel prominent drie dobbelstenen te zien maar geen speelschijven. In deze negatieve beeldvorming wordt het werptafel als het ware verlaagd tot gokspel, terwijl het in de spelreeks van de Codex Buranus juist wordt verheven tot hoofs bordspel. Het neemt in de speltrias de passende middenpositie in en volgt op dobbelen, maar wordt naast het schaakspel getoond in een gelijkwaardige compositie. Dat een dergelijk eenzijdig accent uitzonderlijk is blijkt uit vergelijking met andere hoofse triktrakvoorstellingen, het spelvenster van Le Mans en de Manesse-miniatuur, waar beide onderdelen van het spelmateriaal evenals bij Alfonso gelijke aandacht krijgen.

Deze evenwichtige voorstelling van werptafel vinden we tevens op de twee verwante bordspelafbeeldingen uit de late 15^{e} eeuw, waar het langwerpige triktrakbord in een meer perspectivische weergave op een grote tafel ligt, met de twee spelers aan weerszijden op een eigen zitbank. Behalve het spelmateriaal wordt hier ook het speelgeld getoond, dat de inzet van de speelijver vormt. Blijkens deze illustraties blijft het werptafelen een spel voor (jonge) heren van stand. Binnen het spelkwartet van Meister Ingolds *Guldin spil* vormt het tafelspel een hoofs tweeluik met schaak, gevolgd door het volksere groepsvermaak van dobbelen en kaarten. Op de houtsnedes van de gedrukte editie (Augsburg 1472), naar een handschrift met miniaturen (1450), worden beide bordspelen in een voorname entourage beoefend, schaak door een heer en dame, *bretspil* door twee goedgeklede heren. De linkse

[838]Heidelberg Cpg 389, fol. 11^{v}: triktrak, vgl. 62^{r}: dobbelen. Vetter 1977, 78-9, vgl. 100-101; zie boven: dobbelspel, spelmateriaal triktrak.

speler, een oudere heer met hoofddeksel, werpt twee dobbelstenen op en zijn jongere opponent verschuift een speelsteen.[839]
Een iets later handschrift uit Tirol (1475-1500) bevat een verwante triktrakafbeelding in pentekening, ter illustratie van de passage over *wurfzabel* in Hugo von Trimbergs hoofdwerk *Der Renner* (c.1300). Volgens deze schoolmeester uit de omgeving van Bamberg werd het spel bij het beleg van Troje uitgevonden door een ridder, genaamd Alco, en brengt het helaas nog steeds veel ongeluk.[840] Passend bij deze oorsprong wordt het spel hier ook door ridders gespeeld, getuige het zwaard aan de gordel van de rechtse speler. Misschien verwijst het feit dat de jongemannen om geld spelen, dat voor hen op de middenbalk ligt opgestapeld, naar het genoemde ongeluk maar het kanselement wordt hier niet benadrukt. De twee dobbelstenen zijn juist opvallend klein van formaat ten opzichte van de grote speelschijven. Evenals bij Meister Ingold is de spelillustratie - ondanks de afkeurende tekst - neutraal en instructief van karakter. De twee jonge edelen demonstreren het *spilen mit den scheiblachen* en hun spel is in volle gang. De rechtse speler strekt zijn arm over het bord om aan de overzijde een zwarte speelschijf te verplaatsen, terwijl zijn tegenstander de dobbelstenen al van het bord pakt voor zijn volgende worp. Deze specifieke speelgebaren boven het bord komen drie eeuwen eerder al voor op het monumentale schaakmozaïek uit Piacenza in naburig Noord-Italië en keren deels ook terug op de bordspelminiaturen in de Carmina Burana. Het zetgebaar met de uitgestrekte rechterarm herinnert aan de Buraanse schaker in dezelfde positie. De dobbelhouding van de linkse speler doet denken aan de pose van de rechtse triktrakspeler in de Codex Buranus die eveneens op het bord leunt, echter niet om de dobbelstenen te pakken maar om ze te werpen. Ondanks de grote verschillen in stijl, perspectief en aankleding zijn de speelgebaren en de wijze van presentatie in dit instructieve genre opvallend gelijk gebleven.
De Tiroolse pentekening uit de late Middeleeuwen staat nog in dezelfde traditie van spelillustratie als de 250 jaar oudere Buraanse voorgangers, een beeldtraditie waarvan het Piacenza-mozaïek de vroegste getuige vormt en die we daarom misschien als ‘Lombardisch’ mogen bestempelen. Binnen de schaarse restanten van deze overlevering fungeert de spelcyclus in de Codex Buranus als een vroege verbindende schakel tussen het Lombardische model (met schaak en dobbelen) en een veel latere Tiroolse uitloper (met triktrak).

Samenvatting en conclusie

De spelminiaturen in de Carmina Burana
De afdeling kroegliederen, met als thema’s drinken en dobbelen, lijkt door de samenstellers van de verzameling te zijn ‘opgewaardeerd’ door de invoeging van twee leerdichten over ‘het verheven schaakspel’ (*egregius scachorum ludus*). De hoge status van dit bordspel wordt onderstreept door het bijvoegen van maar liefst twee spelafbeeldingen: naast schaak ook nog triktrak. Dit extra bordspel (zonder specifieke tekstrelatie) is waarschijnlijk met de schaakvoorstelling uit een gezamenlijk beeldmodel overgenomen, dat mogelijk als derde spelvorm ook het dobbelen bevatte.
Binnen deze spelcyclus wordt geen moreel onderscheid gemaakt tussen het kansspel enerzijds en de strategische bordspelen anderzijds. Alle drie de spelen worden gepresenteerd als speels en aangenaam tijdverdrijf, waarbij spelvermaak wordt gecombineerd met wijngenot in een passende entourage. Het dobbelen wordt getoond als gezelschapsspel in een kroeg (met waard), de beide bordspelen als hoofse activiteit voor twee heren (met bediende). Van een standsverschil tussen de dobbelaars en bordspelers lijkt geen sprake. Ook in de kroeg neemt een rijk geklede en in mantel gehulde heer van stand deel aan het dobbelspel. Zoals uit de Carmina Burana blijkt werd ook in clericale kringen het dobbelspel gretig

[839]Meister Ingold, *Das guldin spil* (eerste druk, Augsburg 1472), houtsnede als titelafbeelding bij hoofdstuk 2 (‘Von Pretspil’), met als bovenschrift: *Hie hebt bretspil an oder spilen mit den scheiblachen*. Tauber 1987, 243, afb. 4. Zie boven: dobbelspel, spelmateriaal. Voor spelvarianten met twee dobbelstenen, zie Murray 1952, 121-9: overzicht.
[840]Hugo von Trimberg, *Der Renner* v.11401: *Wurfzabel ich daz spil auch nenne,/ Daz vant ein ritter, hiez Alco,/ Vor Troye, des ist vil manger unfro/ Worden und wirt leider noch,/ Dem spil aufbindet des kumers joch*; naar Schultz 1889[2], 534 n.1. Handschrift: New York, PM 763; *Secular spirit* 1975, afb. p. 211. Zie boven: Troje; spelmateriaal.

beoefend en bezongen, het edele schaakspel geleerd en triktrak gespeeld. De eerste Europese teksten over het schaakspel zijn door monniken in kloosterscriptoria opgetekend, terwijl al vroeg een bisschop werd betrapt toen hij in een herberg de nacht doorbracht met schaken. De geestelijke stand kon zich bovendien identificeren met de filosoof, die volgens de oosterse schaaklegenden het spel zou hebben uitgevonden ter belering van een koning. Later zijn het weer geleerde clerici die de rol op zich nemen van schaakleermeester, zowel in morele als in praktische zin.

De bordspelen in de Carmina Burana: schaak met triktrak als toegift

De in de Codex Buranus opgenomen spelminiaturen staan aan het begin van de middeleeuwse beeldtraditie van de gezelschapsspelen. De beide bordspelminiaturen vormen bovendien door hun gedetailleerde weergave van het spelmateriaal een belangrijke beeldbron voor het spel. De triktrakminiatuur is naar mijn weten de oudste nog bestaande weergave van dit bordspel in het medium van de boekschilderkunst. Tevens lijkt deze afbeelding als eerste de nu nog gebruikelijke vorm van het triktrakbord vast te leggen: het inklapbare dubbelbord met punten in een afstekende kleur. Deze 'documentaire' waarde is des te opmerkelijker voor een afbeelding die geen bijbehorende teksten illustreert, maar louter als 'beeldschakel' tussen het dobbelspel en het schaakspel fungeert en als formele tegenhanger van de schaakminiatuur op de bladzijde ernaast optreedt. Ook in andere voorbeelden is in de tekst niet specifiek sprake van *tabulae* of *tafelspel*, maar gaat het om het kansspel, een spelsituatie in het algemeen of om een standsafbeelding. Het feit dat de illustratoren in deze gevallen voor het triktrakspel kozen, getuigt van de algemene bekendheid en geliefdheid van dit bordspel, dat in geen middeleeuwse verhandeling over de spelen mocht ontbreken. In het Spelenboek van Alfonso zijn meisjes te zien die samen *tablas* spelen en triktrak-spelende paren komen een enkele keer voor (in hoofse margetekeningen), maar over het algemeen wordt het tafelspel gepresenteerd als een spel voor heren van stand en dan vooral de jeugdigen onder hen.

Omdat in de Carmina Burana teksten over triktrak ontbreken moet de afbeelding van dit bordspel wel samen met de schaakvoorstelling uit een andere context zijn overgenomen. De meest voor de hand liggende bron hiervoor is of een zelfstandige Spelencyclus (zoals de latere beeldcyclus bij het *Guldin spil* van Meister Ingold) of een geïllustreerd Speltractaat met een verklarende afbeelding van elk behandeld speltype: schaak, triktrak en mogelijk ook het dobbelspel. Op een dergelijk didactisch model wijst ook de instructieve presentatie van de beide bordspelen. De triktrakspelers zitten aan de lange speelzijden van het in bovenaanzicht getoonde rechthoekige bord met speelstukken. Deze grote en 'spelcorrecte' weergave komt vooral bij het langwerpige triktrakbord erg onnatuurlijk over; bij het vierkante schaakbord is deze compositie minder problematisch.

De schaakminiatuur in de Carmina Burana deelt haar positie van oudste schaakafbeelding in de boekschilderkunst met de verhalende illustratie in het ongeveer gelijktijdige *Eneide*-handschrift, waar Eneas schakend is afgebeeld hoewel de tekst van Hendrik van Veldeke dit gegeven niet vermeldt. Deze schaakscène tussen twee veldheren volgt het oriëntaalse model, met de spelers in kleermakerszit aan weerszijden van het in bovenaanzicht getoonde schaakbord. Het vroegste voorbeeld van dit type schaakafbeelding bevindt zich in Palermo, op het met hofscènes beschilderde Arabische plafond van de Cappella Palatina (c.1143). Op het schaakpaneel zitten twee hovelingen in een tentpaviljoen in een tuin te schaken op een effen speelvlak (van stof of leer) met een lijnenraster, waarop geen stukken zichtbaar zijn. De Eneide en de Carmina Burana laten het in Europa gangbare geblokte houten schaakbord zien, waarop schaakstukken van het abstracte Arabische type zijn ingetekend.

In de schaakminiatuur van de Codex Buranus zitten de spelers echter niet meer op oosterse wijze op de grond of op kussens, maar op hoge zetels, terwijl het schaakbord in verhouding tot de spelers veel groter is weergegeven dan bij Eneas en de Arabische schakers, waar het in een meer natuurlijke verhouding deel uitmaakt van een speelscène. Een eerder voorbeeld van dit westerse type schaakafbeelding is te vinden op het vloermozaïek in de Noord-Italiaanse kerk van San Savino te Piacenza, daterend uit de late 12^{e} eeuw. Hier zijn de basisingrediënten voor de spelafbeelding in de Carmina Burana al aanwezig: een zwart-wit geblokt en omlijst schaakbord van groot formaat met abstracte stukken en aan weerszijden op hoge zetels de twee spelers, van wie de rechtse helaas grotendeels verloren ging. Wel resteert een opvallend detail dat sterk overeenkomt met de rechtse schaker op de Burana-miniatuur: de over het bord uitgestrekte arm waarmee de verdwenen speler een toren verzet. De schaakscène heeft evenals die in de Carmina Burana een instructief karakter. Bovendien heeft het schaakpaneel op het vloermozaïek als tegenhanger een spelpaneel met dobbelaars

en een wijnschenker (met staf), een bijfiguur die in alle spelminiaturen van de Codex Buranus optreedt.

De Buraanse spelminiaturen: lering en vermaak

Zoals bij de bespreking van het dobbelspel al bleek, staan de spelminiaturen uit de Codex Buranus ver af van een moreel waarde-oordeel. De drie belangrijkste middeleeuwse gezelschapsspelen worden hier positief gewaardeerd, ook het dobbelen, en als aangenaam tijdverdrijf getoond in combinatie met wijndrinken. Met deze invalshoek wijst de Buraanse speltrias vooruit naar de cycli van hoofs en speels vermaak, zoals we die later aantreffen in de marges van adellijke handschriften en op de 'standsportretten' van de Manessedichters. Bij deze vermaaksscènes, maar ook bij verhalende speltaferelen gaat het doorgaans meer om de spelers en hun interactie dan om de weergave van het spel.

Bij de spelminiaturen in de Carmina Burana ligt het accent echter op het gespeelde spel, dat zo optimaal mogelijk in beeld is gebracht. Het speelvlak met spelmateriaal domineert hier de compositie. De spelers zijn ondergeschikt aan het groot weergegeven bord, dat zij omhoog lijken te houden om het aan de beschouwer ten toon te stellen. De triktrakspelers demonstreren daarbij de beide handelingen van het tafelspel: het werpen van de dobbelstenen en het verschuiven van de speelstenen. De rechtse schaker doet een karakteristieke zet met de toren, terwijl de linkse schaker (die het bord vasthoudt) geen denkpose aanneemt maar een uitleggend gebaar maakt. Deze schaakpartij heeft daardoor het karakter van een schaakinstructie, van een oudere leermeester aan een jongeling, ter illustratie van het bijbehorende leerdicht. Lering en vermaak gaan hier echter goed samen, want bij de schaakles wordt wijn geserveerd. De andere spelers dobbelen en triktrakken volgens de regels om het spel te verklaren, maar ook om zich te vermaken, zo blijkt weer uit de combinatie van spel en wijn. Het dobbelen wordt op de afbeelding in groter gezelschap beoefend in de publieke ruimte van de herberg. Door het toevoegen van hoofse attributen, een wijnschenker en rijke zetels, worden schaak en triktrak in een exclusieve hofentourage gesitueerd en zo als een gecultiveerd tijdverdrijf gepresenteerd.

Het is in de context van de drink- en speelliederen passend dat niet alleen bij het dobbelspel maar ook bij de bordspelen wijn geserveerd wordt. Dat de wijnschenker geen eigen toevoeging van de illustrator was maar deel uitmaakte van de beeldtraditie van het spel blijkt uit vergelijkbare spelafbeeldingen in de Codex Alfonso en vroegere voorbeelden als het triktrakreliëf in Toulouse en het dobbelmozaïek van Piacenza.

Het hoofse bordspel-tweeluik: een representatief slotbeeld

Hoewel de nadruk op de spelweergave ligt, hebben de bordspelminiaturen in de Carmina Burana tevens een representatief karakter. De introductie van de hoofse bordspelen lijkt vooral bedoeld om de sectie over 'drinken en spelen' meer gewicht en allure te verlenen. De samenstellers vulden daartoe de dobbelverzen aan met enkele leerdichten over het schaakspel en breidden de dobbelillustratie uit tot een complete speltrias. Op deze wijze werd het kroegspel van de liedteksten passend in beeld gebracht maar het spelvermaak tevens op een hoger sociaal en intellectueel niveau getild in het afsluitende beeldpaar van het liedboek. Dit prestige-aspect speelde evenzeer een rol bij de invoeging van een schaakscène in het beeldverhaal van de *Eneide* en de vervanging van dobbelen door triktrak bij het grafelijke spelincident in de Franse *Outremer*-illustratie. Zo werden ook bij de Buraanse liedverzameling statusverhogende schaakgedichten en bordspelafbeeldingen gevoegd. Met het afsluitende bordspeltweeluik kon de opdrachtgever zijn hoge stand etaleren en misschien zelfs het bezit ervan documenteren. De gedetailleerde weergave van borden en stukken doet namelijk vermoeden dat de illustrator de gebruikte standaardmodellen 'op maat' heeft gemaakt naar echt bestaande speelsets, alsof de trotse eigenaar zijn spelmateriaal in beeld wilde laten vastleggen. Uit schriftelijke optekeningen weten we dat luxe bordspelen tot de inventaris van elke adellijke burcht behoorden en zeker aan een geleerd en gecultiveerd bisschoppelijk hof konden deze niet ontbreken. Hoe dan ook documenteren de prominente en nauwkeurige afbeeldingen van schaak en triktrak, dat beide bordspelen binnen de hoofs-clericale kring waarin de liedverzameling ontstond gekend en beoefend werden. De schaakminiatuur vormt het waardige sluitstuk van de speltrias en tevens van de gehele beeldcyclus. De nadruk op instructie, ter illustratie van een leerdicht, belicht de intellectuele kwaliteiten van dit bordspel. Door de aanwezigheid van de wijnschenker en de combinatie met triktrak wordt het denkspel tevens als onderdeel van het eigentijdse hofvermaak gepresenteerd. Deze ideale combinatie van geleerde en hoofse eigenschappen maakt het 'verheven schaakspel' uitermate geschikt om op

speelse wijze de culturele ambities van een geestelijk én adellijke elite te verbeelden. Het wereldlijke uiterlijk van de spelers past zowel bij de wereldse aard van het spel als bij het profane gehalte van de liederencollectie. In zekere zin functioneert de slotafbeelding als een wereldlijk 'standsportret' van de hooggeplaatste opdrachtgever, die zich wellicht kon identificeren met de links zittende schaker: de deskundige gastheer, geflankeerd door zijn wijnschenker, die het spel uitlegt aan een leergierige jonge gast.

De Buraanse spelencyclus: vroege spelillustraties naar Lombardisch model?

De drie spelminiaturen in de Codex Buranus vormen de vroegst bekende beeldcyclus over de middeleeuwse gezelschapsspelen, waarin elk spel aanschouwelijk wordt gepresenteerd in een passende setting. Des te opmerkelijker is het gegeven dat deze didactisch opgezette speltrias is overgeleverd in een lyriekhandschrift, waar ze in wezen beter aansluit bij de belerende verzen dan bij de uitbundige liedteksten die de kern van de verzameling uitmaken. De beeldreeks moet als geheel uit een andere context zijn overgenomen en de afgewogen composities duiden op een al langer bestaande beeldtraditie van het spel. Mogelijk ontleende de Buraanse illustrator zijn spelafbeeldingen aan een zelfstandige modelserie met de meest in zwang zijnde spelen. De al dan niet directe bron voor de miniatuurgroep kan ook een geïllustreerd speltractaat zijn geweest, een voorloper van de latere handboeken over de spelen, wat het instructieve karakter van de afbeeldingen zou verklaren.

Een vroegere aanwijzing voor het gebruik van dergelijke spelillustraties vinden we in het Lombardische vloermozaïek van Piacenza (laat 12e eeuw), dat meerdere parallellen met de Buraanse spelcyclus bevat: een verwante schaakcompositie en een dobbelscène met een wijnschenker. Een nog rijkere bron ter vergelijking biedt de beeldcyclus bij het Spaanse Spelenboek van koning Alfonso (Sevilla 1283), waarin het 'basismodel' van de westerse spelcyclus nog duidelijk herkenbaar is tussen de beeldtypen van diverse herkomst. De Codex Alfonso bevat niet alleen boeken over schaak en triktrak (en andere bordspelen) maar ook over het dobbelspel, met verklarende illustraties in de vorm van figuratief uitgewerkte speldiagrammen. De omlijste miniaturen komen in opzet en karakter sterk overeen met de oudere spelafbeeldingen van de Carmina Burana, die al eenzelfde combinatie van speluitleg en speelscène laten zien. De opvallende gelijkenis van de Buraanse spelcyclus met spelcomposities van het Europese type in Alfonso's Spelenboek doet vermoeden dat het atelier van Sevilla een aan de Codex Buranus verwante beeldreeks als basismodel heeft gebruikt. De eerdere parallellen met het vloermozaïek in Piacenza lijken te wijzen op Italië als bron voor dit westerse standaardmodel van de 'tafelspelen' met hooggezeten spelers, dat in Alfonso's atelier werd aangepast aan de Frans-gotische mode van de tijd door de spelers op een zitbank te laten plaatsnemen. Een met de Carmina Burana vergelijkbare 'tussenfase' met schakers op bankzetels en een aantredende bediende is te vinden op de Zuid-Franse muurschildering van Le Puy. Als mogelijk 'oermodel' valt te denken aan een vroeg Lombardisch 'spelenboek' met een introductie-afbeelding van elk behandeld spel, zoals we die na 1300 terugvinden in sommige versies van de *Bonus Socius*-verzameling uit Bologna (in edities uit Noord-Italië en Henegouwen).

De spelcyclus van de Carmina Burana neemt zo een cruciale positie in binnen de opkomende Europese beeldtraditie van het spel, als verbindende schakel tussen de vroege toepassing van spelmotieven (schaak en dobbelen) in het allegorische Piacenza-mozaïek en de westerse spelillustraties in de latere Spelenboeken van de Spaanse koning Alfonso en de Lombardische 'Bonus Socius'. In deze spelconstellatie neemt Noord-Italië een centrale plaats in en vermoedelijk gaan alle exponenten direct of indirect terug op een Lombardisch prototype. Italië speelde vanaf het begin een belangrijke rol in de toeëigening van het schaakspel en de verdere verbreiding over Europa. Met name Lombardije gold als bastion van de schaakspelers, waar de schaakkunst intensief werd beoefend en te boek gesteld. De Lombardische spelpraktijk inspireerde eind 13e eeuw de ene clericale auteur (Jacobus de Cessolis) tot een zedenpreek aan de hand van het schaakspel en de andere (de anonieme Bonus Socius) tot het samenstellen van een handboek voor schaak en andere bordspelen. Voor de spelminiaturen uit de Carmina Burana lijkt dan ook een beeldmodel uit dit naburige gebied voor de hand te liggen.

Op grond van de overeenkomsten in compositie met de spelmozaïeken van Piacenza kunnen we de Buraanse miniatuurgroep in de 'Lombardische' tak van de Europese spelontwikkeling plaatsen. Deze herkomst wordt verder bevestigd door de figuurstijl, die volgens E. Klemm met name bij de spelminiaturen uitgesproken Italiaans van karakter is. Ook de gelijkenis met de speelgebaren op een Tiroolse triktrakafbeelding uit de late 15e eeuw wijst nog in deze richting. Met name de uitgestrekte spelersarm

aan de rechterzijde van het bord vormt een terugkerend element op spelcomposities uit Noord-Italië. Dit kenmerkende zetgebaar zagen we eerder op de schaakscènes van Piacenza en de Carmina Burana, maar in de 14e eeuw ook op een Venetiaanse Troje-illustratie, bij de filosoof die met Achilles schaakt. De typische denkhouding van Achilles herinnert daarentegen aan de schaakscène met Eneas in de Beierse *Eneide* en aan spelcomposities uit de Franse traditie. Hier herhaalt zich het patroon dat we eerder bij de Didominiatuur zagen, namelijk dat de contemporaine beeldcycli van de Eneide en de Carmina Burana op verschillende takken van de beeldtraditie teruggaan. De Zuid-Duitse Eneide-illustrator baseert zich vooral op modellen uit Frankrijk, terwijl de verluchter van de Codex Buranus zich meer op Italië oriënteert.

De hoofse cyclus: het thema 'wijn en spel' als statussymbool

De drink- en speelliederen van de Carmina Burana bezingen het vrolijke gezelschapsleven in de kroeg, dat voornamelijk gewijd is aan drinken en dobbelen. Dit kroegleven wordt uitgebeeld op twee miniaturen met drinkers en dobbelaars. Het vermaak van wijn en spel wordt op een hoger en hoofser plan gebracht door uitbreiding van de beeldcyclus met twee bordspelminiaturen (bij leerdichten over schaak). Kennis van het schaak- en tafelspel was immers een vereiste voor deelname aan de middeleeuwse hofcultuur. Het resultaat is een samenhangende beeldcyclus rond het thema 'de genietingen van spel en wijn', zowel in de entourage van het kroegleven als van het hofleven.
Het statusverschil tussen het volkse kansspel en de edele bordspelen komt tot uiting in de situering van de speelscènes. Het dobbelen wordt voorgesteld als kroegspel, hoewel het ook aan de hoven werd gespeeld, terwijl het ook in herbergen beoefende bordspel als een exclusief hofspel wordt gepresenteerd. Aan het genot van het wijndrinken is een afzonderlijke illustratie gewijd, maar ook op de drie speelscènes wordt wijn geserveerd, in de publieke ruimte van de herberg onder toezicht van de waard en in de adellijke residentie door een persoonlijke bediende of hofschenker. Een waard met drinkbeker begeleidt de dobbelaars al op het vloermozaïek in Piacenza en op het nog een eeuw oudere triktrakreliëf uit Toulouse serveert een bediende wijn. In het koninklijke Spelenboek van Alfonso wordt ook het dobbelen als hofspel beoefend, waarbij eenzelfde wijnschenker aantreedt als bij het schaken. Op de hofscènes uit Sevilla en Toulouse wordt het spelvermaak nog sfeervol begeleid door muziek, naar de traditie van de oosterse hofcyclus. In de wat minder verfijnde westerse variant van de Carmina Burana blijkt de muzikale begeleiding van het spel uit de context: het zingen en voordragen van de bijpassende liederen en verzen, al dan niet met instrumentale ondersteuning.
De combinatie van spel en wijn plaatst deze groep miniaturen in een wijdverbreide traditie van speels en aangenaam tijdverdrijf. Vooral uit de parallellen met de beeldcyclus van Alfonso's Spaanse Spelenboek blijkt hoezeer de Buraanse miniatuurgroep aansluit bij de internationale beeldtraditie van het hoofse vermaak, die we terugvinden in de decoratieve kunsten van Perzië tot West-Europa. Bordspel en wijn vormen onderdeel van de van oorsprong Perzische cyclus van vorstelijke representatie, die na de Arabische verovering in de islamitische hofcultuur werd opgenomen. Zo verbreidde het beeldmotief van het spelen van schaak of triktrak onder het genot van wijn zich vanuit Perzië en Bagdad tot in Egypte en Spanje en bereikte zo ook Europa, waarmee de beeldweergave dezelfde weg aflegde als het bordspel zelf. Het beeldrepertoire van adellijke genoegens onderstreepte de status van de opdrachtgever of bezitter. Het feit dat deze wereldlijke beeldtaal begrepen werd door een internationaal hoofs publiek maakte culturele uitwisseling mogelijk. Dit blijkt bijvoorbeeld uit interculturele vorstelijke opdrachten in het voor de transmissie zo cruciale Middellandse Zeegebied, zoals het 'Saraceense' plafond in de Normandische paleiskapel van Palermo en de mix van Arabische en Europese schaakproblemen en spelillustraties in het Spaanse Spelenboek van Alfonso X. De spelafbeelding blijft daarbij in wezen onveranderd; enkel de zithouding en het uiterlijk van de spelers wordt aan de mode van de tijd en regio aangepast.
De laatste miniatuurgroep van de Carmina Burana, die de genoegens van wijn en spel toont, culmineert in het representatieve bordspel-tweeluik dat de reeks afsluit. Daarmee voorzag de verzamelaar zijn liedbundel van een hoofs slotaccoord: een passend standsembleem ter bevestiging van zijn hoge status. Met de keuze voor deze thematiek presenteerde de opdrachtgever van het liedboek zich als een gecultiveerde man van de wereld. De vroege opname van voorstellingen van beide hoofse spelen, schaak en triktrak, in de afdeling drink- en speelliederen getuigt van de moderne smaak en het standsbewustzijn van de opdrachtgever en van de internationaal georiënteerde cultuurkring waarin hij verkeerde. De affiniteit met het nieuwe en ongewone blijkt ook uit de andere

miniaturen in de Codex Buranus, die wel vaker de vroegst bekende beeldbron vormen voor een bepaald middeleeuws thema of motief dat pas later een verspreiding in bredere kring heeft gevonden. Deze aansluiting bij de laatste ontwikkelingen binnen de hoofse profane kunst van de vroege 13e eeuw verbaast niet in dit handschrift van een geheel nieuw genre: een wereldlijk liedboek met thematische illustraties.

HOOFDSTUK VIJF
SYNTHESE: DE BEELDCYCLUS IN CONTEXT

De woord-beeld relatie in de Carmina Burana

Woord-beeld samengevat

Het originele bestand van de Codex Buranus omvat 228 poëtische teksten - vooral liederen maar ook verzen - met een rijkgeschakeerde inhoud, die grofweg in een drietal thematische afdelingen is geordend. De acht miniaturen lijken zo gekozen, dat zij niet slechts de liedgroep illustreren waarbij ze geplaatst zijn maar tevens de inhoudelijke zwaartepunten van de collectie aangeven of cruciale overgangen daarbinnen markeren.
De eerste afdeling met moreel-satirische gedichten (55 teksten) bevat slechts één miniatuur, het Rad van Fortuna. Deze fungeert niet alleen als illustratie bij de Fortuna-groep (verzen en vier liederen), maar ook in algemenere zin als allegorie van het aardse bestaan. De symbolische weergave van het menselijke wel en wee opent zo op passende wijze de beeldreeks.
De grote afdeling liefdesliederen omvat meer dan de helft van de verzameling (131 teksten) en is met haar grote diversiteit in inhoud en vorm tekenend voor de bloei van de liefdeslyriek sinds het midden van de 12e eeuw. Ze valt uiteen in twee delen en telt drie miniaturen. Binnen de reeks met internationaal liefdesrepertoire (76 teksten), verdeeld in jubel- en klaagzangen, markeert de verhalende Didominiatuur de overgang naar de liefdesklachten. De Didotragedie illustreert de Dido-groep (drie gezangen en twee gedichten) en toont exemplarisch de macht van de liefde (en het lot). De bij een beeldbeschrijving van de liefdesgod Amor opengelaten ruimte werd niet voor een illustratie benut, wel voegde een latere tekenaar (na 1300) een schone jongedame toe in de marge naast het bekende lied over Phyllis en Flora. Het typisch middeleeuwse genre van de seizoensgebonden liefdeslyriek, waarin eerst de lente en dan de liefde wordt bezongen, heeft een extra accent gekregen door de invoeging van locaal tweetalig repertoire (55 teksten), voornamelijk dansliedjes waarin een Duitse strofe is opgenomen. Het betreft twee katernen, het eerste vooral gericht op natuurmotieven en het tweede op de liefdeswerving, elk voorzien van een eigen miniatuur. Een lentewoud vol dieren en vogelzang vult de eindpagina van het 'lentekatern', na een geheel Latijnse liedgroep met de titel '*De Vere*' (tien teksten). Een jong liefdespaar met bloemen begeleidt een Latijnse liefdesverklaring in verzen, tot besluit van het 'liefdeskatern' en tevens als slotbeeld van de hele afdeling. Evenals in de liedteksten vormt het lyrische lentebeeld de prelude en het natuurlijke kader voor de liefdesthematiek.
Een tweede inhoudelijk zwaartepunt vormt de afdeling speel- en drinkliederen (40 teksten). Het vermaak van wijn en spel, gesitueerd in de wintertijd, wordt geïllustreerd door een reeks van vier afbeeldingen van klein formaat. De miniatuur van de wijndrinkers staat temidden van twee groepen van drie drinkliederen en verwijst tevens naar de diverse misparodieën in deze sectie. Een kroegscène met drinkers en dobbelaars bevindt zich tussen verzen over drinken en gokspel, maar illustreert vooral de vele kroegliederen, die als gezelschapslyriek de kern vormen van deze afdeling. Het beeld van het spelvermaak wordt gecompleteerd door twee bordspelen, beoefend door twee heren onder het genot van wijn. Het tafelspel met de dobbelstenen (triktrak) staat als 'oplossing' onder een letterraadsel over het woord *alea*; de schaakpartij illustreert twee leerdichten over dit verheven spel. Deze spelafbeeldingen besluiten de beeldreeks van de codex.
De laatste afdeling met gezongen religieus drama bevat geen illustraties. In het Kerstspel is wel ruimte opengelaten, maar dat kan ook voor tekstaanvullingen bedoeld zijn, in een stuk dat sporen draagt van 'werk in uitvoering'. Deze geestelijke toneelspelen delen hun *ludus*-karakter en seizoensgebondenheid met de voorafgaande afdeling. Bovendien zijn de twee zangspelen voor de Kersttijd kort daarna nog aangevuld met stukken voor de Paastijd, de tijd van de lentefeesten waarvoor ook het repertoire van de dansliedjes werd geschreven. Zo bevat de Codex Buranus voor de twee grote feestperioden van het jaar zowel liederlijk als serieus zangvermaak (*ludicra et seria*), bestemd voor een doelgroep van 'wereldlijke' clerici en hun omgeving.

Het aantal afbeeldingen in de Codex Buranus is in verhouding tot de 228 teksten zeer gering en de acht miniaturen zijn dan ook niet bedoeld als illustratie van specifieke teksten, maar als uitbeelding van de belangrijkste liedthema's. Samen met bijpassende metrische gedichten belichten zij de

inhoudelijke zwaartepunten van de lyriekverzameling. Binnen deze thematische groepen staan de liederen, verzen en afbeeldingen als onafhankelijke componenten naast elkaar. Tekst en beeld zijn complementair en kunnen ook heel goed zonder elkaar. De overige middeleeuws-Latijnse lyriekverzamelingen en poëtische bloemlezingen zijn immers ongeïllustreerd gebleven en de meeste beeldthema's komen elders in geheel andere tekstsamenhangen of ook wel zelfstandig voor. Toch bieden de verzen en afbeeldingen in alle opzichten een waardevolle aanvulling op de verzamelde liedteksten. De spreuken en gedichten leveren een belerende of leerzame noot bij de bezongen thema's en de miniaturen voegen een beeldende dimensie toe aan de tekstinhoud. Op het vlak van de vormgeving zorgen de afgebroken versregels tussen de doorlopend geschreven liedteksten voor afwisseling in de tekstopmaak en de kleurrijke miniaturen - samen met de initialen - voor verfraaiende decoratie. Bovendien spelen verzen en afbeeldingen een structurele rol bij de indeling van het liedboek. De massa van zo'n tweehonderd liederen werd geordend naar vorm en inhoud, waarbij titels en afsluitende verzen bepaalde bijeenhorende liedgroepen afbakenen. Dit nog altijd diffuse geheel is verder toegankelijk gemaakt via grotere thema's, gemarkeerd door langere gedichten en met de miniaturen als opvallende beeldaccenten.
Bij een zo beperkt aantal miniaturen dringt zich de vraag op naar de selectieprocedure. De themakeuze en plaatsing van de illustraties is weliswaar direct geïnspireerd door de inhoud van de teksten. De afbeeldingen staan in zinvolle relatie tot de bijbehorende tekstgroepen, maar grote delen van de verzameling blijven ook ongeïllustreerd. Waarom zijn bepaalde liedgroepen wel van een illustratie voorzien en andere niet? Behalve door inhoudelijke zwaartepunten binnen de collectie (lot en leven, lente en liefde, wijn en spel) moet de keuze mede bepaald zijn door de beschikbaarheid van modellen (Fortuna, Dido, bordspelen), de specialismen van de kunstenaar en de specifieke wensen en voorkeuren van de opdrachtgever. Sommige tekstgenres en onderwerpen lenen zich ook minder voor algemene uitbeelding, lijken te specifiek of politiek van aard (kruistochten, Romekritiek) of werden misschien ongepast en te weinig prestigieus geacht als beeldaccenten (satire, bedeldichten). Het gaat hier immers om hoofdillustraties bij de tekst, niet om drôlerieën of terloopse kanttekeningen in de marge.

Liedthema's in beeld

De illustratie van de codex richt zich op het in beeld brengen van liedthema's, die in de teksten op zeer uiteenlopende wijze worden bezongen. Het was de taak van de illustrator om deze hoofdthema's van de verzameling op een aansprekende en herkenbare wijze uit te beelden en vorm te geven. De openingsthematiek betreft de morele dilemma's van het menselijk leven, inclusief tijdklachten en satires over misstanden in de kerk. Uit dit diverse en vaak tamelijk abstracte geheel is de allegorische Fortuna-groep voor illustratie geselecteerd, met het Rad van fortuin als symbool voor de lotswisselingen van het aardse bestaan. Dit algemene schema is door de beschouwer nader in te vullen met concrete voorbeelden uit de historie en de eigen tijd en toepasbaar op alle levensgebieden die in de verzameling aan bod komen: politieke opkomst en ondergang, voor- en tegenspoed in het leven, geluk en ongeluk in de liefde, winnen en verliezen bij het spel.
In het centrale liefdesrepertoire komen beide facetten tot uiting: het liefdesgeluk wordt bejubeld en het liefdesleed beklaagd, een tweedeling die ook terugkeert in de afbeeldingen. Het thema van de ongelukkige en noodlottige liefde wordt verbeeld door de Didominiatuur, die een reeks klaagzangen begeleidt, beginnend met de klachten van Dido. De verhalende afbeelding toont de episode waaraan de Didolyriek is ontleend: de dood van Dido na het pijnlijke afscheid van Eneas. In scherp contrast hiermee staat het thema van lentebloei en pril liefdesgeluk, bejubeld in vrolijke dansliedjes en uitgebeeld in twee miniaturen. Een ontluikend woud verbeeldt de lentevreugde van de herleefde natuur, met lustige dieren en zingende vogels, als aanzet tot de opbloeiende liefde van een jong mensenpaar.
Het slotthema vormt het gezelschapsleven in het koude seizoen, voornamelijk bezongen in kroegliederen met wijndrinken en dobbelen als hoofdingrediënten. Dit thema wordt geïllustreerd door vier scènes van wijngenot en spelvermaak. De afbeelding van de drinkebroers bevat elementen van parodie, terwijl het gokspel tamelijk neutraal is weergegeven. Het spelvermaak in de kroeg is nog aangevuld met meer serieuze bordspelen, ter illustratie van enkele schaakgedichten.
Een belangrijk kenmerk van de miniaturen is hun algemene en neutrale vorm, zonder specifieke details of moreel oordeel. Deze thematische wijze van uitbeelden maakt de voorstellingen op meerdere

liederen en liedgroepen toepasbaar. Zo vertegenwoordigen de koningen op Foruna's rad de mens, niet enkel als machthebber maar ook als dichter, minnaar en speler. De lenteminiatuur vat alle lofzangen op de plantengroei en vogelzang samen en neemt ook de dieren (met hun geluiden) op in de voorstelling van het lentewoud. Het liefdespaar belichaamt de schoonheid en verliefdheid van alle jonge paren in de lente. De oneerbiedige misparodie van de wijndrinkers verwijst naar het gehele genre van parodie en satire. De dobbelaars en bordspelers tonen het vermaak in de kroeg en aan het hof, verbonden door het thema 'wijn en spel'. Zelfs de verhalende Didominiatuur brengt niet enkel Dido's passie in beeld, maar verwijst tevens naar de erop volgende liefdesklachten en andere klaagzangen (waaronder dodenklachten).
De neutrale weergave van de liedthema's in de afbeeldingen lijkt bovendien eenzelfde functie te vervullen als het bijvoegen van spreuken en leerverzen, namelijk het verheffen van de vaak 'liederlijke' inhoud van de gezangen. Deze wordt bijvoorbeeld bij de scabreuze 'pastourelles' aan het slot van de liefdesliederen geneutraliseerd door de hooggestemde liefdesverzen en de miniatuur van een hoofs liefdespaar (hoewel schalks gedraaid naar een 'liggende' positie). De uitwassen van het kroeglopen en gokken (ruzie en kledingverlies) worden wel in de drinkliederen bezongen en bespot, maar niet expliciet getoond op de zeer beschaafd ogende kroegscène, die geen enkel element van 'drôlerie' bevat. Zelfs de uitbeelding van een 'onheilige drinkersmis' is nog tamelijk braaf in vergelijking met de overmoedige parodieteksten. Het is misschien ook niet toevallig dat de verzameling opent met gedichten van morele aard (ruim voorzien van titels en spreuken) en eindigt met geestelijk toneel, zodat het luchtige liedrepertoire over de liefde en de kroeg is ingekaderd in dichtwerken van meer stichtelijk gehalte. Het is verder opmerkelijk dat de tekstuele aanvullingen vrijwel geheel bestaan uit stukken van religieus en moraliserend karakter, terwijl de interesse van een latere gotische tekenaar juist uitging naar een befaamd liefdesgedicht, dat hij illustreerde met een eigentijds ideaalbeeld van vrouwelijke schoonheid.

De miniaturen en de beeldtraditie

De beeldcyclus bij de Carmina Burana toont een unieke stap in de emancipatie van de wereldlijke beeldtaal tot zelfstandig onderwerp van artistieke uitbeelding, in dit geval geïnspireerd door de profane inhoud van de Latijnse liedteksten. Daar het boekgenre van het wereldlijke lyriekhandschrift nog geen traditie van illustratie kende, was men genoodzaakt voor de afbeeldingen bij de liedthema's uit andere bronnen te putten: al wel geïllustreerde tekstgenres, zelfstandig beeldrepertoire of de eigen expertise en creativiteit van de kunstenaar.
Het allegorische beeld van het Rad van Fortuna stamt uit de *Consolatio Philosophiae* van Boethius, waarbij het vaak als tekstillustratie verschijnt. Daarnaast was het radschema populair als zelfstandig motief in de monumentale kunst en de boekkunst, en wel als symbool van de tijd en de loop der historie, zoals de titelminiatuur van de Joodse Oorlog in het Flavius Josephus-handschrift uit Scheyern (tegen 1240) laat zien. De vormgeving van het motief variëert en zowel deze miniatuur als die in de Codex Buranus volgen het 13e-eeuwse type van 'Fortuna in rota': de machtige geluksgodin tronend binnen haar draaiende rad. De Buraanse versie kan gelden als een modelweergave van dit type en telt vier figuren rond het rad, begeleid door de traditionele heersersformule die hier een actuele invulling heeft gekregen. De vorst bij 'regno' heeft namelijk de gedaante aangenomen van de heersende keizer Frederik II, niet met politieke bijbedoelingen, maar om de algemeen geldende boodschap eigentijds te presenteren.
Het klassieke Didoverhaal stamt uit de *Aeneis* van Vergilius, waarvan twee laat-antieke codices met illustraties bewaard zijn gebleven. In de 12e eeuw werd het Latijnse epos bewerkt tot volkstalige ridderroman in het Frans en Duits, terwijl Dido door de studie van Ovidius de reputatie kreeg van liefdesheldin, wier lot werd bezongen door lyrische dichters. De Buraanse Didominiatuur bevat de vroegste post-antieke uitbeelding van Dido's zelfmoord, naast de beeldreeks in het ongeveer gelijktijdige Veldeke-handschrift uit Beieren (Regensburg?). Latere parallellen zijn te vinden in tekstillustraties bij de Franse Eneasroman en de *Histoire Ancienne*, deels afkomstig uit Italië waar de episode eind 14e eeuw ook als zelfstandig verhaalmotief voorkomt (op een plafond in Palermo). De compositie van het beeldverhaal in de Carmina Burana lijkt eveneens gebaseerd op een monumentaal model: een doorlopende enscenering van het liefdesdrama binnen één groots decor in twee registers.

In tegenstelling tot deze klassieke thema's kende de uitbeelding van de lentenatuur geen traditie als zelfstandige voorstelling. De bladvullende lenteminiatuur is dan ook een unicum in de kunsthistorie: het Buraanse lentewoud verwierf de reputatie van eerste middeleeuwse 'landschap' zonder menselijke aanwezigheid. Voor deze unieke 'lyrische' natuurweergave kon de illustrator echter rijkelijk putten uit een van zijn belangrijkste inspiratiebronnen: de romaanse boekdecoratie, met haar gestileerde plantenwereld, verlevendigd door vogels, dieren en maskerkoppen. Ongetwijfeld kon hij de flora en fauna verder aanvullen met boomvormen en dierfiguren uit zijn modelvoorraad, waardoor deze overvolle beeldpagina bijna het karakter heeft van een omkaderd en tot landschap geordende blad uit een modelboek, zoals dat van Rein (c.1208-13).
Het fameuze 'lentelandschap' kondigt letterlijk en figuurlijk een 'nieuwe lente' aan, maar blijft met zijn nog romaanse boomstilering zonder vervolg, terwijl het aansluitende liefdestafereel al vooruitwijst naar de gotische kunst waarin dergelijke elegante minneparen als stijlbepalend hoofdmotief gaan fungeren. Het staande Buraanse liefdespaar vormt een zeer vroeg voorbeeld van een hoofs 'minnegesprek', naast een tekening in het Franse modelboek van Villard de Honnecourt (c.1215-45) dat een ander type laat zien: de dialoog tussen dame en heer op een zitbank, zoals we die ook aantreffen in het Veldeke-handschrift bij gesprekssc̀nes van Dido met Eneas. Beide typen behoren tot de standaardmotieven van de internationale gotiek en figureren in tal van varianten op minnekistjes en op de *Minnesang*-miniaturen van de Manessecodex (begin 14^{e} eeuw). Bij de Burana-miniatuur gaat de liefdesontmoeting gepaard met het aanbieden van bloemen door de minnaar, een lenteritueel dat aansluit bij de liefdesliedjes uit de collectie, die gezongen werden bij de reidans rond de lindeboom tijdens de meifeesten op de bloemenweide. Het motief van de bloemengave is vermoedelijk afkomstig uit de context van de kalenderafbeeldingen, waar liefdesparen met bloemen te vinden zijn als uitbeelding van de meimaand of het lenteseizoen.
De beeldcylus besluit met vier scènes rond het thema wijn en spel. De wijndevotie van de drinkebroers wordt op schertsmatige wijze uitgebeeld als een misparodie, ter illustratie van de spotlustige drinkliederen. Het resultaat is een kleine maar unieke beeldparodie uit de wereld van de clerici: een 'drinkersmis' ter ere van Bacchus.
Bij de uitbeelding van het gokspel is echter geen sprake van de parodie van een 'spelersmis', zoals in sommige liedteksten. Evenmin volgt de spelafbeelding de overheersende traditie van morele afkeuring. In de Carmina Burana wordt het dobbelspel daarentegen opvallend neutraal weergegeven, als gezelschapsspel en kroegvermaak. Het vermaak met spel en wijn wordt bovendien nog gecompleteerd door twee hoofse bordspelscènes met een wijnschenker. Voor deze recentelijk uit het Midden-Oosten geïmporteerde bordspelen vormt de Codex Buranus een belangrijk beelddocument, waarop de borden en stukken zeer zorgvuldig zijn weergegeven. Het liederenhandschrift bevat de vroegste miniatuur van het tafelspel (triktrak) en - weer samen met het Veldeke-handschrift - de vroegste schaakminiatuur. Op oudere voorstellingen in andere media maken deze bordspelen nog deel uit van een cyclus van hofvermaak in oriëntaalse stijl: triktrak op Perzisch metaalwerk en een kapiteel in Toulouse, schaak op een Arabisch plafond in Palermo. De drie spelafbeeldingen vormen samen een instructieve speelset, waarvan we pas parallellen vinden in het Spelenboek van Alfonso X (Sevilla 1283), het spelhandboek van de Bonus Socius (Bologna c.1300) en in moraliserende speltractaten als dat van Meister Ingold (1472).

Uit dit overzicht valt te concluderen dat de meeste afbeeldingen niet direct zijn afgeleid van de liedteksten in de verzameling, maar vervaardigd werden naar bestaande modellen, die ook als zelfstandig beeldthema voorkomen: de allegorie van Fortuna's rad, het klassieke beeldverhaal van Dido, een hoofs minnegesprek, scènes van spelvermaak met wijn. Twee van de illustraties, de grootste en de kleinste van de reeks, zijn echter vermoedelijk wel naar aanleiding van de tekstinhoud door de kunstenaar zelf samengesteld: de lenteminiatuur naar de natuurmotieven in de lentelofzangen en de 'drinkersmis' naar de parodie-elementen in de drinkliederen. Hieruit alleen blijkt al dat de kleine reeks afbeeldingen met zorg gekozen en gecomponeerd is, ter verluchting van hoofdthema's uit de bonte collectie. Enkel van de liefdesgod Amor lijkt men geen passende voorstelling te hebben kunnen vinden of construeren.
Voor het merendeel van de geselecteerde liedthema's was blijkbaar wel een geschikt model voorhanden in het opkomende profane beeldrepertoire. De klassieke thema's van Fortuna en Dido stammen uit de Latijnse schooltraditie, maar werden in deze periode voor een breder publiek

toegankelijk gemaakt en in beeld gebracht. Het liefdespaar met bloemen lijkt afkomstig uit de eigentijdse kalendertraditie; in aristocratische privéspsalters worden de bloeimaanden april en mei op deze wijze hoofs ingekleurd. De spelgroep is ontleend aan de hoogst moderne en prestigieuze cyclus van hoofs en speels vermaak, een recente import uit de Oriënt die snel werd geïncorporeerd in de westers-hoofse cultuur en aangepast aan de eigen smaak en beeldtaal.
Als we de plaats van deze miniaturen in de beeldtraditie in ogenschouw nemen, dan valt op hoe geavanceerd hun positie is, veelal als een van de vroegst bekende voorbeelden in de boekschilderkunst. Zo toont de beeldcyclus ons Fortuna's rad in een moderne 13e-eewse vorm (inclusief een contemporain heersersportret), gevolgd door een der vroegste middeleeuwse uitbeeldingen van Dido's dood, verder een modieus liefdespaar en een instructieve speltrias (een halve eeuw voor Alfonso's Spelenboek). Van een echte beeldtraditie van deze thema's is vaak pas sprake in de late 13e of vroege 14e eeuw, in de gotische voorstellingen van hoofse minne en spelvermaak, maar ook in de verhalende Dido-iconografie. In feite is de nieuwe beeldthematiek een van de opvallendste kenmerken van de Codex Buranus. Deze innovatieve beeldkeuze werd gemotiveerd door de wereldlijke inhoud van de liederen en de beschikbaarheid van de modernste voorbeelden op dit gebied. De beeldcyclus moet het product zijn geweest van een in deze profane thematiek geschoolde kunstenaar, opgeleid en werkzaam in een cosmopolitisch centrum.

De Buraanse beeldcyclus: een iconografisch programma?

De beeldcyclus

Door de zeer uiteenlopende thematiek lijkt de keuze van de afbeeldingen op het eerste oog nogal willekeurig, maar bij nadere beschouwing vormt de beeldreeks een selectieve afspiegeling van de nog veel diversere inhoud van de liederencollectie. Een allegorisch motief van laat-antieke herkomst, het rad van Fortuna, begeleidt de eerste afdeling met gedichten van morele en tijdkritische inhoud. Voor de grote centrale afdeling met liederen over de lente en de liefde zijn drie illustraties van zeer verschillende aard gekozen. De lof- en klaagzangen over de liefde worden exemplarisch geïllustreerd door een verhalende voorstelling uit de klassieke literatuur: de liefdestragedie van Eneas en Dido, waarbij de ongelukkige Dido tevens als Fortuna-exempel kan gelden. Het ontwaken van de natuur (en de liefde) wordt verbeeld door een zelf ontworpen lyrisch lentebeeld: een ontluikend woud met lustige vogels en viervoeters. Een grootfigurige weergave van een jong en elegant liefdespaar met lentebloemen besluit de liefdesthematiek. De gezelschapsliederen van de derde afdeling worden geïllustreerd door een drinkersparodie (een eigen inventie) en een genrescène met spelvermaak van dobbelaars in een kroeg. Bij de leerdichten over het edele schaakspel zijn twee instructieve en tegelijk hoofse speltaferelen gevoegd, die de bordspelen schaak en triktrak demonstreren.
Het is de vraag of de reeks miniaturen ook een samenhangende beeldcyclus vormt, met een visuele boodschap die de relatie tot de teksten overstijgt. Hoe verhouden de beeldthema's zich tot elkaar: is er binnen dit kleine maar bonte geheel sprake van een onderlinge relatie, van een overkoepelend iconografisch programma?

Een beeldprogramma met een moraliserende boodschap?

Het idee dat achter de beeldcyclus van de Carmina Burana een moraliserend programma zou schuilgaan werd geopperd door H. Frühmorgen-Voss, die daarbij uitging van de drink- en speelscènes. Zij zag in deze afbeeldingen (in tegenstelling tot de liedteksten) een moraliserende tendens, afkomstig uit een didactische traditie, zoals de waarschuwende exempla in de zedenleer van de *Welsche Gast*. Deze rol van 'didactische scènes' bij de liederen zou ook blijken uit de verbinding van de drinkers en spelers met Dido's zelfmoord en het Fortunarad binnen dezelfde cyclus. Met name P. en D. Diemer hebben kritiek geuit op deze neiging om de profane kunst van de romaanse periode door een 'geestelijke' of 'allegorische' bril te bekijken, zelfs scènes uit het gezelschapsleven met speels alledaags tijdverdrijf. Een dergelijke moraliserende betekenislaag spreekt niet uit de afbeeldingen zelf, met hun neutrale vormgeving (zonder bijschriften), terwijl de optiek die uit de themakeuze blijkt eerder geleerd-literair dan belerend van aard is. Ook geeft volgens hen het Rad van Fortuna geen aanleiding om de hele beeldcyclus moreel-allegorisch te duiden, boven de eigen thematiek van de afbeeldingen uit. Zo wordt in de middeleeuwse Vergiliusreceptie over Dido's handelen geen moreel

oordeel geveld. De reden voor de opname van dit thema is niet waarschuwen voor excessieve liefde en de doodzonde van zelfmoord, maar interesse in de klassieke verhaalstof. Volgens J. Walworth wordt Dido hier mogelijk wel als Fortuna-exempel opgevoerd, echter niet met een moraliserende boodschap (over de vergankelijkheid van aards geluk) maar als beroemd en tragisch voorbeeld. Ook zij wijst op de relatieve neutraliteit van de spelafbeeldingen, waarbij de mogelijke contrasten tussen het schaak- en dobbelspel niet zijn uitgebuit en geen sprake is van waarschuwingen tegen de gevaren van het spel (zoals in de *Welsche Gast*).[841]
We kunnen stellen dat bij de illustratie van de Carmina Burana juist niet is gekozen voor afbeeldingen met een moraliserend accent, zelfs niet bij de daarvoor geëigende eerste afdeling met teksten van moreel-satirische inhoud. De samenstellers selecteerden een opvallend neutrale voorstelling van het Rad van Fortuna als algemeen beeld voor het aardse bestaan, met als enige 'beeldverklaring' de uitspraken van de heersers rond het rad. In de daarop volgende Didominiatuur wordt de ongelukkige vorstin, in overeenstemming met de lyrische teksten, niet als zelfmoordenares veroordeeld maar als onschuldig slachtoffer van de liefde en het noodlot beklaagd. Door de koppeling van de ontluikende lentenatuur met een jong liefdespaar wordt de liefde als natuurlijk fenomeen gepresenteerd, passend bij de jeugdige leeftijd en de bloeitijd van het jaar. Ook bij de vrolijke drinkers is de moraal ver te zoeken; hun 'drinkersmis' sluit als beeldparodie geheel aan op het genre van de omringende teksten. Uit de keuze voor maar liefst drie spelminiaturen blijkt eerder een interesse voor dan een afkeuring van het spel, een houding die door de neutrale weergave van het dobbelen wordt bevestigd.

Een wereldlijke beeldcyclus: Fortuna en het aardse leven
Alleen al vanwege de nauwe relatie tot de teksten lijkt er bij de illustraties van de Carmina Burana geen sprake van een 'beeldprogramma' in strikte zin. Wel valt er binnen de reeks afbeeldingen een zekere onderlinge samenhang te ontdekken, met het Rad van Fortuna als inleidend motief en algemeen kader voor de overige liedthema's.
Met haar rad houdt Fortuna de beschouwer een spiegel voor van het wisselvallige aardse bestaan, dat in de liederencollectie zowel wordt bejubeld als beklaagd. Dat het draaiende Rad van fortuin een aansprekend openingsbeeld voor de Carmina Burana vormt blijkt zeven eeuwen later nog uit Carl Orffs beroemde bewerking, die met dit motief begint en eindigt. Ook in de oorspronkelijke verzameling blijft Fortuna in alle bezongen deelgebieden van het leven werkzaam: in de antieke historie en de eigen tijd, op het onzekere pad van de liefde (met Amor als bondgenoot) en aan de speeltafel (met Decius als handlanger). Op de bijbehorende afbeeldingen bespeuren we haar positieve en negatieve invloed. Het meest direct bestuurt zij de opkomst en ondergang van de heersers rond haar rad. De volgende afbeelding toont haar noodlottige werkzaamheid op het gebied van de liefde, met als klassiek slachtoffer koningin Dido van Carthago. De rol van Dido als Fortuna-exempel wordt nog benadrukt door haar val, een parallel met de koningen rond het rad. De Didoscènes van afscheid en dood contrasteren sterk met de erop volgende miniaturen, waarin Fortuna zich van haar meest weldadige kant laat zien met de lentebloei van de natuur en de verliefdheid van een jong paar. Zo wordt het geluk en ongeluk in de liefde verdeeld over twee afbeeldingen en twee liefdesparen. In de kroeg geven de drinkers zich geheel over aan het genot van Bacchus, terwijl de dobbelaars met elkaar wedden om de gunsten van Fortuna. De spelreeks omvat in totaal drie spelen, die in afnemende mate door het fortuin worden bepaald: dobbelen, triktrak, schaak. Maar bij elk spel gaat het om winnen of verliezen: het geluk van de winnaar betekent ongeluk voor de verliezer.
Afhankelijk van de grillen van het lot belicht de Buraanse beeldcyclus zo de aardse genoegens en hun betreurde keerzijde. De liefde krijgt daarbij als hét thema van de lyriek de meeste aandacht, met een tafereel van pril liefdesgeluk tegenover scènes van fataal liefdesleed. Het gezelschapsleven in de kroeg draait om het vermaak van drinken en spelen, met als voornaamste risico's dronkenschap en kledingverlies, zoals de dronkaards demonstreren bij hun drinkgelag en de gokkers impliceren bij hun dobbelronde, door hun onderlinge verschil in kleding. De nadruk valt echter op de geneugten van wijn en spel, waarbij de gevaren niet al te serieus worden genomen, zoals blijkt uit de (zelf)spot van de drinkers en de positieve weergave van de dobbelaars.

[841]H. Frühmorgen-Voss 1975, 51 n.103, 70-1, 74, 86 (1985, 92-3); Diemer 1987-2, 63, 67-9; Diemer 1987-1,1295; Walworth 2000, 75, 80-81. Zie boven: beeldtraditie: dobbelspel.

Als geheel accentueert het 'beeldprogramma' de wereldlijke inhoud van de lyriekverzameling. De liederen richten zich op deze wereld, zo verkondigt het openingsbeeld van Fortuna's rad, en vooral op de genietingen van dit aardse leven, zo laten de beelden van lenteparadijs en liefdeswerving, van wijngenot en spelvermaak achtereenvolgens zien. Maar in het rijk geschakeerde 'lyrische' wereldbeeld van de Carmina Burana is naast vrolijke lentedansjes en jolige drinkliederen ook plaats voor klaagzangen over de liefde en het lot, verbeeld door Dido's leed en Fortuna's grillen.

Een jaarcyclus: liedrepertoire voor elk feestseizoen

Het beeld van Fortuna's rad is als symbool van de tijdgebonden wereld in dubbel opzicht toepasselijk voor de lyriekverzameling, niet enkel inhoudelijk maar ook in praktische zin. Veel van het gezelschapsrepertoire is immers gebonden aan een bepaalde periode, de dans- en liefdesliedjes aan het warme jaargetijde, de drink- en dobbelliederen aan het koude seizoen. De indeling naar thema is daarmee tevens een ordening naar tijd van uitvoering. Deze liedgenres waren bedoeld om bij een feestelijke gelegenheid te worden gezongen, in een passende entourage: de lenteliedjes bij de reidansen op de bloemenweide of in de open binnenhof, de winterse kroegliederen in de herberg of de feestzaal.

De Carmina Burana bevat twee grote collecties van dit seizoensgebonden liedrepertoire, aangevuld met religieus drama voor dezelfde feestperiodes: de Paastijd in het voorjaar en de Kersttijd in de winter. Het contrast tussen beide seizoenen uit zich in de daarbijhorende festiviteiten. De winter was een periode van rust en tijdverdrijf bij de haard, de tijd waarin men zong en verhalen vertelde. Het einde van de barre winter en de komst van de lente werd als een nieuw begin gevierd, met uitgelaten vreugdedansen in de buitenlucht. Dit verschil in karakter heeft ook zijn weerklank in de bijpassende liedgenres. De lentevieringen in de buitenlucht (zoals het Meifeest) bieden dansvermaak aan een gemengd jeugdig publiek, met het ontwaken van de natuur en liefdeswerving als liedthema's. De winterfeesten (rond Kerst) richten zich op binnenvermaak voor een mannengezelschap, het zingen van kroegliederen met als thema's wijn en spel. In clericale kring is dit tevens de periode van 'speelvrijheid' en omkeringsfeesten, wat het hoge gehalte aan parodie en scherts kan verklaren.

De temporale tweedeling van dit Latijnse liedrepertoire lijkt geïnspireerd door de indeling van boeken voor liturgisch gebruik. Deze bevatten de lezingen, gebeden en gezangen voor de eredienst, geordend naar 'de kringloop van het jaar' (*per circulum anni*). Het kerkelijke jaar volgt de heilsgeschiedenis en wordt gemarkeerd door de grote Christusfeesten: het begint met de Kerstcyclus, gevolgd de Paascyclus. De omvangrijke liturgieboeken zijn vaak onderverdeeld in een *pars hiemalis* en *aestivalis*, een winter- en zomerdeel. De tweedeling in de Carmina Burana komt grofweg overeen, maar bij dit wereldlijke seizoensrepertoire is de volgorde omgekeerd: eerst een omvangrijk 'zomerdeel', dan een wat kleiner 'winterdeel'. De Buraanse liederenverzameling volgt hierbij de natuurlijke cirkelgang van het jaar: ze begint met de lente en eindigt met de winter. Binnen de aansluitende liturgische spelen zien we wel een Kerst- en Paascyclus, maar de Paasgroep is later toegevoegd.

Misschien hebben de samenstellers het concept voor hun ongewone liedboek ontleend aan de hen vertrouwde boeken voor de koorzang. Een Latijnse liederenverzameling als zelfstandig corpus, in een representatief handschrift met een hoog schriftniveau en rijke decoratie is uitzonderlijk voor wereldlijke lyriek, maar gebruikelijk voor representatieve koorboeken van groot formaat. Een bijzonder luisterrijk voorbeeld is het Antiphonarium van St.Peter in Salzburg (c.1160), een koorboek voor de feestdagen voorafgegaan door een kalender. De liederen, voorzien van neumen, bestaan uit koorgezangen voor de mis en het officie. Op de koorwand van de kloosterkerk werden de 'getijden' destijds aangeven door geschilderde personificaties, waarvan enkel de *tertia hora* rest. De Codex Buranus is geen liedboek voor de verplichte getijden, maar dient het vermaak van geestelijken en scholieren in de 'vrije tijd' (*otium*) rond de kerkelijke hoogfeesten, wat de parallelle indeling verklaart. Op het ritme van dezelfde feestkalender klonk ook de wereldlijke liedkunst van de geestelijke stand: klachten over het menselijk lot, jubelzangen op de lente, lof- en klaagzangen over de liefde, satires op misstanden in de kerk, drinkliederen, bedeldichten, parodie en spel. De inhoud was bestemd voor clericaal amusement: solovoordracht en gezelschapszang, dans en toneelspel, uit te voeren door geoefende zangers, geschoold in de lofzangen tot God. Een groot deel bestaat uit echt feestrepertoire: gezelschapsliederen die de vreugden der seizoenen bezingen. Dit geldt met name voor de vele dans- en drinkliederen, gezongen bij de uitbundige lentedans (met meisjes) en bij het winterse drinkgelag (van drinkebroers onder elkaar). Mogelijk had de opdrachtgever een kleinere wereldlijke tegenhanger van

een religieus zangboek voor ogen, te gebruiken in dezelfde kring van geestelijk hof en school, maar bij een andere gelegenheid. Het resultaat is een boek met liedrepertoire voor de vrije tijd, een *Psalterium profanum*[842] met gezangen voor alle (feest)seizoenen, voorzien van bijpassende illustraties.
De hoofdillustraties van het Antiphonarium van St.Peter en andere liturgische boeken brengen het heilsgebeuren van de kerkfeesten in beeld, maar de Kalendaria bevatten vaak wel aan de Buraanse cyclus verwante seizoensuitbeeldingen. Hetzelfde zien we in het Martyrologium uit Zwiefalten (c.1160-70), met religieuze illustraties bij de feest- en heiligenkalender, maar op het voorblad een ringschema dat aan Fortuna's rad doet denken: Annus in de cirkel der maanden. In de hoeken tonen vier personificaties de wisseling der seizoenen: de jonge Lente draagt bloemen, de naakte Zomer snijdt aren, de Herfst plukt druiven, de oude Winter rust bij het vuur.
In het historische Flavius Josephus-handschrift uit Scheyern (tegen 1240) treffen we onder de titelafbeelding van diens *Bellum Iudaicum* (met de belegering van Jeruzalem door de Romeinen) een allegorisch ringschema aan, waarin Fortuna's rad wel expliciet is verbonden met de kringloop van de tijd en het mensenleven. De jaarcyclus wordt verbeeld door de vier seizoensfiguren in de hoeken: de lentegroei door het snoeien van de spruitende wijnrank, de zomerbloei door een jongeman met bloemtakken. Het wijnvat van de herfst wordt geopend in de winter: een grijsaard zit wijn te drinken bij het vuur. Deze cyclus der seizoenen vertoont raakvlakken met de veel uitvoerigere voorstellingen in de Buraanse beeldcyclus: de groei van de lenteflora en de jeugdige minnaar met bloemen, het wijndrinken en zittend vermaak, echter niet bij de haard maar bij het spel. Het gaat hier immers niet om een vermoeide 'oude-van-dagen' maar om energieke jongelingen en fervente spelers.
Ook de miniaturen van de Carmina Burana sluiten zich aaneen tot een kringloop, met het inleidende Rad van Fortuna als rad van de tijd. Zelfs de historie van Dido voegt zich in deze jaarcyclus van liedrepertoire, want de liefdestragedie voltrekt zich in de meest troosteloze tijd van het jaar: het einde van de winter. Het daarop volgende feestrepertoire viert de komst van de lente met dans en gezang, met bijbehorende uitbeeldingen van de lentenatuur en een jong liefdespaar met bloemen. Dan maakt de beeldreeks een grote sprong naar de feesttijd van het koude seizoen, met afbeeldingen van drinkgenot en spelvermaak, bij winterse kroegliederen over wijndrinken en dobbelen. Deze selectieve 'feestkalender' heeft parallellen in de kalenderafbeeldingen van de maanden, waar de cyclus van het aardse zwoegen (met de landbouwwerken) tweemaal in het jaar onderbroken wordt door een feestperiode: de tijd van de lentebloei (april/mei), vaak gerepresenteerd door een jongeling of meisje met bloemen, en de wintertijd (december/januari) met braspartijen en drinkgelagen, meestal verbeeld door een heer aan het feestbanket of wijndrinkend bij de haard. Zo tonen de illustraties bij de gezelschapsliederen van de Carmina Burana de geneugten van het jaar, als profane invulling van de middeleeuwse feestkalender.

De beeldcyclus: verluchting en representatie
De beeldreeks in de Codex Buranus fungeert als illustratie en illuminatie van de tekstinhoud, door de belangrijkste liedthema's in beeld te brengen en de indeling van de omvangrijke lyriekverzameling inzichtelijk te maken, samen met versregels, titels en initialen. Het meerkleurige decor van omlijste miniaturen en versierde initialen dient tevens ter opluistering van deze 'liederlijke' verzameling tot een representatief zangboek, een waardig statussymbool voor de opdrachtgever en zijn culturele kring.
De illustratie van dit ongebruikelijke profane liedboek vereiste maatwerk, door een inventieve en ervaren kunstenaar die een veelzijdig beeldrepertoire ter beschikking had. De opdrachtgever heeft een verluchter kunnen vinden, die gespecialiseerd was in de nieuwe wereldlijke thematiek. Deze putte uit zijn modellenvoorraad en werkgeheugen om de twee zwaartepunten van de verzameling, de liefdesliederen en de kroegliederen, en enige andere selecte thema's op passende wijze te illustreren.
Bij de liefdesliederen valt het beeldaccent op de twee ingevoegde katernen met eigentijds Latijns-Duits liedrepertoire over het thema 'lente en liefde'. Dit centrale thema wordt gemarkeerd door een bladvullende voorstelling van de lentenatuur, een unieke compositie uit plant- en diermotieven, en een elegant liefdespaar met bloemen. In dit opvallende tweeluik komt zowel de voorliefde van de opdrachtgever voor dit liedgenre als de trots op de eigen locale bijdrage aan de verzameling tot uiting.
Bij de kroegliederen kreeg het thema 'drinken en dobbelen' twee beeldstroken toegemeten: spotlustige

[842]De titel die J. Eberle gaf aan zijn bloemlezing uit de wereldlijke middeleeuws-Latijnse dichtkunst (1962); zie boven: status quaestionis.

drinkers gevolgd door dobbelaars in een herberg. De ongewone lenteminiatuur en drinkersparodie zijn vermoedelijk eigen creaties van de kunstenaar, direct geïnspireerd door de inhoud van de liedteksten, terwijl het liefdespaar en dobbeltafereel (met enige aanpassingen) op bestaande modellen zijn gebaseerd.
Buiten deze inhoudelijke hoofdthema's, geïllustreerd door vier miniaturen, worden nog enkele thema's zeer selectief belicht. De keuze voor de overige vier miniaturen lijkt sterk bepaald door de voorkeuren van de opdrachtgever en de beschikbaarheid van beeldmateriaal. Zo is uit elke afdeling nog één kleine maar markante tekstgroep ter illustratie uitverkozen. De Fortunagroep vertegenwoordigt de gehele moreel-satirische sectie, het Didothema verbeeldt het liefdesleed en het spelmotief van het dobbelen is uitgebreid met twee bordspelminiaturen bij een tweetal schaakgedichten. Door de toevoeging van dit bordspel-tweeluik krijgt het schaakthema binnen de afdeling van de drink- en speelliederen een onevenredig groot beeldend accent, als een soort waarmerk voor de hoofsheid en gecultiveerde smaak van de eigenaar. Bij de liefdesklachten geldt hetzelfde voor het rijk verluchte Didothema, waarmee deze hoge geestelijke niet alleen zijn klassieke scholing kon etaleren maar tevens aansloot bij de adellijke 'Antiekenmode' van zijn tijd. Aan het begin van de verzameling opent het klassieke Rad van Fortuna de beeldreeks, als morele les maar tevens als politiek 'tijdsbeeld', met de heersende keizer Frederik II op de troon.
Door de opname van een vorstenportret, een liefdespaar en twee hoofse bordspelen in de beeldcyclus presenteert de opdrachtgever van de liederenverzameling zich als een man van de wereld en van zijn tijd, op de hoogte van de nieuwste trends en met de juiste contacten om dit moderne beeldmateriaal te verwerven. De door hem gekozen kunstenaar bezat of verkreeg de geschikte modellen om het centrale liefdesthema van een modieuze uitbeelding te voorzien, het dobbelthema te verrijken met prestigieuze bordspelen, het Didodrama in een Mediterraan decor te plaatsen (met paleis en schip) en het Rad van Fortuna te actualiseren met een eigentijds keizerportret.
Toch was de bezitter van de codex naast een man van de wereld evenzeer een man van de kerk, een hoge prelaat met een gedegen schoolopleiding. Deze geleerd-clericale achtergrond bepaalt niet alleen het karakter van de collectie, een anonieme lyriekverzameling in de Latijnse schooltraditie, maar ook de beeldkeuze binnen de nieuwe profane thematiek, die wel hoofs maar zeker niet ridderlijk van aard is. Zo bevat de Buraanse cyclus geen voorbeelden van de elders zo populaire adellijke thema's van jacht en strijd. Nu vormen deze thema's ook geen hoofdonderwerp van de lyriek, waarin ze een marginale rol spelen, vooral als seksuele metaforen in liefdesliederen. Op de latere dichtersportretten van de Manessecodex fungeren de vele jacht- en strijdscènes dan ook voornamelijk als standsafbeeldingen van de hoogadellijke minnezangers. Misschien bevat de bladgrote natuurvoorstelling in de Codex Buranus wel een impliciete verwijzing naar de aristocratische status van de (geestelijke) landsheer, door de opname van jachtwild (haas en herten) in het lentewoud met zangvogels en de toevoeging van andere 'feodale' dieren (wit paard, leeuw en adelaar) die tevens tekenen van heerschappij zijn. Het lentewoud oogt als een vredig 'banvorst', waarin vooral de herten herinneren aan het jachtprivilege van de heerser over het domein, die in het juiste seizoen te paard op hertejacht kan gaan, zoals de edelman op de standenafbeeldingen uit Rein en de graaf van Hocheppan op de buitenmuur van zijn slotkapel. Het thema strijd komt wel in enkele teksten aan bod, in de kruistochtliederen uit de eerste sectie en de Trojegedichten bij de Didolyriek, maar als typisch episch onderwerp werd het vermoedelijk niet representatief geacht voor het lyriekgenre en het geleerde schoolmilieu, waarin de studenten zich achter de *militia veneris* van Ovidius schaarden en een heldendichtstrofe uit het *Eckenlied* werd ingezet voor een dobbelparodie.
Het zelfbeeld van de geleerde (maar arme) dichter-clericus wordt fraai verwoord door de Archipoeta in een gedicht uit 1163, waarvan vier strofen (anoniem) zijn opgenomen in 'vagantenlied' CB 220 (str.1-4).[843] De betreffende verzen luiden in de Buraanse versie (str. 3,1-2) als volgt:
Fodere non valeo, quia sum scolaris
ortus ex militibus prelior ignaris
Spitten kan ik niet, ik ben immers een geleerde:
Hoewel ik van ridders afstam strijd ik tegen de onwetenden

[843]Naar CB-editie Vollmann 1987; *fodere non valeo*: Lucas 16,3. Vgl. Archipoeta, *Carmina* IV 20,17-19: 18,1-2, ed. Watenphul-Krefeld 1958: *Fodere non debeo, quia sum scolaris/ Ortus ex militibus preliandi gnaris*; Spitten hoef ik niet, ik ben immers een geleerde/ Van ridders stam ik af, beproefd in de strijd.

In de beeldkeuze van de Carmina Burana herkennen we ditzelfde imago van de *litteratus*: door zijn afkomst ver verheven boven de zwoegende *rusticus* op de kalenderafbeeldingen en door zijn studie ontstegen aan het milieu van de vechtende *miles* uit de epiek. De ware dichtkunst voor deze kring van geletterden was niet de volkstalige epiek maar de Latijnse lyriek, met een aangepaste 'lyrische' beeldcylus waarin geen plaats is voor de ridderwereld van de *miles*. We zien hier dan ook geen zwaardgevechten maar een intellectueel duel op het schaakbord. Het Buraanse woud toont geen jachttaferelen maar vredige dieren in een lyrisch lentebeeld. De lieflijke lentenatuur vormt hier de entourage voor een jong liefdespaar met bloemen: geen toonbeeld van de hoofse minne tussen ridder en dame maar van de natuurlijke liefde die in de Latijnse lyriek wordt bezongen. Het enige bloed dat vloeit verbeeldt het ultieme liefdesleed: Dido's zelfmoord met het zwaard van haar minnaar. Dit antieke verhaalmotief en het Fortunarad belichten de literair geschoolde invalshoek van de beeldselectie, waarmee de bezitter zijn specifieke eruditie kon tonen. De Carmina Burana etaleert zich zo als een typisch product van de Latijnse cultuur van de scholen. Daarnaast vormt ze een belangrijke getuige van de aanzet tot profane kunst in de romaanse periode, in dit geval binnen de culturele context van een clericale hofkring met een op de wereld gerichte blik. Als dit prestige-object al een 'standsembleem' van de opdrachtgever bevat, dan moeten we dit zoeken in de slotafbeelding van het schaakspel, hier gepresenteerd als een hoofs geleerdenspel, passend vermaak voor een geestelijke heer van stand.
Het wereldlijke karakter van de afbeeldingen betreft ook de figuren, die nergens clericale kenmerken vertonen, zoals bij de dansende en zingende clerici op de miniatuur in het Florentijnse muziekhandschrift of de monniken aan een drinkgelag in de P-initiaal van een latere Engelse verzameling. Hoewel ook de teksten van de Carmina Burana door en voor clerici werden geschreven, zijn zelfs de spelers en drinkers niet herkenbaar van geestelijke stand. Zo zien we bij de 'drinkersmis' jonge mannen met het uiterlijk en de kledij van leken, mogelijk studenten. Deze profane figuurtypen reflecteren de ervaringswereld van de kunstenaar, een leek en beroepsschilder zoals de collega die zichzelf portretteerde in het scriptorium van Rein, naast een schrijvende monnik, terwijl hij een 'meikoning' schildert.

Het kunsthistorische kader

Voor een zo uniek en geïsoleerd beelddocument als de Carmina Burana, waarvan bovendien geen directe stijlparallellen bekend zijn, blijft het achterliggende kunstlandschap vaag en onbestemd. Wel kunnen de miniaturen in een breder kunsthistorisch kader worden geplaatst door vergelijking van techniek, figuurstijl en motieven met andere kunstwerken uit dezelfde periode en vermoedelijke regio van herkomst. Misschien valt zo te achterhalen naar welke artistieke centra de kunstenaar zich richtte voor modellen en zijn vanuit dit kunsthistorisch perspectief suggesties te doen voor een mogelijke plaats van productie.

Kwesties van datering en herkomst

De plaats van ontstaan van de Codex Buranus is nog steeds onderwerp van discussie. Wel bestaat overeenstemming over de datering, rond 1230 (met marges), en de algemene regio van herkomst: de zuidgrens van het Duitse taalgebied, waar Italiaanse schrijfgewoonten waren doorgedrongen. De meningen over de nadere localisering verdelen zich in twee kampen: het ene plaatst het handschrift in zuidelijk Oostenrijk (Stiermarken of Carinthië), het andere in Zuid-Tirol (nu in Italië), respectievelijk in het oostelijke en westelijke deel van het zuidelijke Alpengebied. Bepaalde inhoudelijke tekstgegevens wijzen op een relatie met de Augustijner koorheren (reguliere kanunniken). In dit verband suggereerde G. Steer binnen Zuid-Tirol Neustift (Novacella) bij Brixen (Bressanone) als mogelijke plaats van oorsprong, terwijl B. Bischoff eerder al Seckau in Stiermarken voorstelde, vanwege de opname van een loflied van de Marner op bisschop Heinrich van Seckau, een tekst die uit c.1230 dateert maar pas na 1250 aan de verzameling werd toegevoegd.
Vanuit andere vakgebieden is vaak geopperd dat de miniaturen wellicht meer licht zouden kunnen werpen op deze kwestie, maar tot op heden zijn geen directe parallellen gevonden. De op taalkundige argumenten gebaseerde westelijke, Tiroolse hypothese van Steer vindt vooral steun onder germanis-

ten, maar wordt ook gevolgd door de kunsthistorici P. en D. Diemer, die wezen op de contemporaine muurschilderkunst in Brixen en de profane Iweinschilderingen in de nabije burcht Rodenegg. Deze laten echter een geheel andere, meer plastische en massieve schilderstijl zien, terwijl geïllustreerde handschriften uit dit gebied niet zijn overgeleverd. De Seckau-these van Bischoff kreeg van muziekhistorische zijde bijval van W. Lipphardt, op grond van de geestelijke lyriekoverlevering. Vanuit kunsthistorisch oogpunt ondersteunt E. Klemm eveneens een herkomst uit het oostelijke Alpengebied, mede op grond van de in Oostenrijk sterk aanwezige pentekentraditie. Vanwege de onmiskenbare Italiaanse inslag van de figuurtypen, vooral bij de spelers, komt volgens haar het zuidelijke Carinthië meer in aanmerking dan Stiermarken en zij stelde als mogelijkheid Friesach voor, op basis van stijlverwantschap met daar nog aanwezige oudere muurschilderingen (c.1170/75). Zowel Brixen, Seckau als Friesach waren belangrijke kerkelijke centra en bestuurlijke steunpunten binnen de uitgestrekte aartsdiocese van Salzburg. De miniatuurstijl kan dus in zeer algemene termen worden omschreven als behorend tot de 'Salzburgse school', in een zuidelijke variant met sterke inwerking van vormmotieven uit het naburige Italiaanse gebied.

Het penwerk van de initialen

Van groot belang voor de localisering aan de zuidgrens van het Duitse rijk was het gegeven dat beide schrijvers van de Codex Buranus in hun schrijfstijl Italiaanse invloeden laten zien. Het meest opvallend is het gebruik van de *c caudata* (ç) voor de z door de jongere schrijver (h^2), een schrijfwijze die we behalve in documenten uit Italië in deze periode ook aantreffen in een Salzburgse oorkonde uit 1241. Het zou interessant zijn te weten of er enige directe relatie is tussen de schrijfhanden van het liedboek en de wat latere oorkonde, maar in ieder geval toont het document uit Salzburg aan dat in dit grensgebied opgeleide schrijvers ook in de metropool zelf werkzaam waren.

Italiaanse kenmerken zijn niet alleen terug te vinden in de schriftvormen en de miniaturen, maar wellicht ook in het (door de tekenaar uitgevoerde) sierwerk van de initialen. Dit geldt niet zozeer voor de ingetekende, robuuste en vaak baardige mannengezichten (afb. 12), die terug lijken te gaan op oudere Salzburgse modellen. Toch is ditzelfde gezichtstype in Oostenrijk ook rond 1230 nog gangbaar, zoals blijkt uit het Margaretavenster in de met Passau verbonden stiftskerk van Ardagger (afb. 139).[844] Ogen de initiaalgezichten misschien wat ouderwets, het tweede decoratietype is juist zeer geavanceerd: het filigraan-achtige rankwerk dat de lettervormen op speelse wijze vult en omkleedt (afb. 10/11). Dit initiaal-ornament is typisch 13^{e}-eeuws en markeert de overgang van romaanse naar gotische boekdecoratie. De gotische penwerk-initialen ontwikkelden zich uit de secundaire initialen van romaanse handschriften, versierd met floraal penwerk: *litterae florissae* of *lettres fleuronnées*. Dit initiaaltype komt vanaf de late 12^{e} eeuw voor in Franse handschriften, maar ontwikkelde zich al snel ook in de rest van West-Europa en in Italië. Het penwerk van de Carmina Burana vormt een vroeg voorbeeld van palmet-fleuronnée, bestaande uit bloemspiralen, krulblaadjes en eindvoluten, dat enkele malen al verbonden is met lange uitlopers in de marge (de A op fol 66^{v} en de P op fol 89^{v}). Letter en decor zijn hier eenkleurig in rood uitgevoerd, niet met blauw als contrastkleur zoals in gotische handschriften gebruikelijk wordt.[845]

Het was dr Peter Wind (Universiteit van Salzburg) die mij erop attendeerde dat het *fleuronnée* van de Carmina Burana op het Italiaanse type lijkt en bovendien uiterst modern van vormgeving is, in stijl vergelijkbaar met penwerk uit het tweede en zelfs derde kwart van de 13^{e} eeuw.[846] Inderdaad zien we nog rond 1276 een wat verstarde versie van de Buraanse palmet-uitlopers terug in het Cartularium van

---

[844]Frodl-Kraft 1954, afb. 7, 9, 32 (in een meer plastische modellering), afb. 27: paneel met stichter: proost Heinricus (c.1226-40), domheer van Passau.

[845]Klemm 1998, 121-2. Cf. Bischoff 1990, 219, 229; Mazal 1975, 50-51, 84; Alexander 1978, 21, pl. 24: Noord-Franse romaanse voorloper (Corbie 1163-4): Parijs BnF lat.11575, commentaar van Florus op de Brieven van Paulus, openingsblad met grote geschilderde P-initiaal en 3 kleinere penwerk-initialen (tweekleurig). Vgl. de 13^{e}-eeuwse initiaal-handschriften uit het Cisterciënzerklooster Kaisheim in Zwaben (bisdom Augsburg), waar de getekende rankeninitialen tegen 1250 vervangen worden door fleuronnée-penwerk naar Frans model; deze ontwikkeling zette daar begin 13^{e} eeuw in met secundaire fleuronnée-initialen in importhandschriften uit Noord-Frankrijk en Franken (Bamberg), waarin men zelf de grote (ranken)initialen inbracht; zie Klemm 1998, 142 ff.

[846]Dr P. Wind, specialist op het gebied van de Salzburgse schrijfscholen, merkte dit op n.a.v. de P-initiaal op fol. 89^{v}, in een gesprek tijdens mijn bezoek aan de Stiftsbibliotheek van Salzburg (23-25 mei 1994).

het Augustijner koorherenstift St.Florian (diocese Passau), naast gotische heersersportretten in gewassen pentekening. Ook hier zijn initiaal en ranken eenkleurig in rood uitgevoerd (afb. 140). Het schildersatelier van St.Florian was in de late 13e eeuw in handen van leken, maar de penwerk-initialen werden geproduceerd door het eigen scriptorium, in de 'koorherenstijl' van de schrijfscholen waarvan Salzburg het centrum was.[847] Als het *fleuronnée* van deze 13e-eeuwse 'Salzburgse school' eveneens Italiaans van karakter blijkt, dan valt dit vermoedelijk terug te voeren op de import van juridische en morele geschriften met dit initiaaltype uit Italië. Daartoe zou echter het penwerk van Salzburgse handschriften en geïmporteerde Italiaanse boeken nader vergeleken moeten worden op hun onderlinge relatie en hun verhouding tot de initialen van de Carmina Burana.
De geconstateerde tweespalt in de initiaaldecoratie door de Burana-meester, nog romaanse koppen naast al gotisch rankwerk, lijkt kenmerkend voor deze overgangsfase in de boekkunst. Het stijlverschil tussen beide siervormen is misschien tevens een reflectie van de verschillende stadia en locaties van zijn opleiding, waaraan de miniaturen nog een nieuwe dimensie toevoegen.

De techniek van de miniaturen: gekleurde pentekening
De miniaturen van de Carmina Burana zijn vervaardigd in een 'gemengde techniek', die als een eigen en typisch romaans genre binnen de boekschilderkunst kan worden beschouwd: pentekeningen met geschilderde kleurpanelen als achtergrond. Met hun groen-omkaderde blauwe beeldvlak en lichte kleurtoetsen sluiten de Buraanse illustraties geheel aan bij de ontwikkeling naar meerkleurigheid binnen de Zuid-Duitse pentekenkunst van de latere 12e en vroege 13e eeuw. In de loop van dit proces groeit de omlijste pentekening steeds dichter naar een geschilderde miniatuur toe.
Het uitgangspunt vormt de sobere tweekleurige lijntekening, gepropageerd door de Cluniacenzer hervormingsbeweging van Hirsau (Zwaben), die via het bij Regensburg gestichte klooster Prüfening (1114) ook Salzburg bereikte. Daarnaast speelden invloeden uit het Rijnland een rol bij de opkomst van de pentekenstijl in deze voorheen juist op luxe en pracht gerichte centra van boekkunst. Na een strenge beginfase, met pure lijntekeningen in de twee tinten van de schrijfinkt, wordt al snel weer decoratieve kleur in de pentekening geïntroduceerd, als achtergrondvulling en later ook in de figuren zelf. Deze verdere ontwikkelingsstadia binnen de romaanse pentekentechniek zijn als het ware in de miniaturen van de Carmina Burana samengebald. De basiskleuren van de pentekening blijven ook hier bruin/zwart en rood. De groen-omkaderde blauwe achtergrond waartegen de getekende figuren afsteken is in de vroege 12e eeuw al te vinden in handschriften uit Keulen en in het Passionale uit Zwiefalten, een dochterklooster van Hirsau.[848]
De handschriften uit de school van Prüfening kunnen model staan voor de hervormingsstijl, met roodbruine pentekeningen als volwaardige miniaturen, in een geornamenteerde omlijsting. Maar ook hier komen rond het midden van de 12e eeuw blauw-groene kleuraccenten op, in de rankeninitialen en op een enkele illustratie. De tweekleurige achtergrondpanelen treffen we in Regensburg slechts eenmaal in een studieboek aan, op de openingsminiatuur van een Isidorus-handschrift (c.1160-65), en wat later op vier beeldbladen uit een Psalter (c.1170-80). De dubbelafbeelding bij de *Etymologiae* toont niet alleen de auteur en uitgever van het werk (Isidorus en Braulio), maar daaronder tevens de schrijver-

[847] Cartularium van St.Florian, Stiftsarchiv Hs 3, fol. 18r: privileges verleend door hertog Frederik II van Oostenrijk (met twee portretten); 53 bl. van 32,3 x 24 cm, basisbestand (fol. 2-39r): 1276/79. *Manesse* 1988, nr H 7 (afb. 1), vgl. nr H 4: een Verzameling Provençaalse troubadourliederen, uit Padua (eind 13e eeuw), met tweekleurig fleuronnée (blauw-rood) in een al abstractere stijl, met zwierige uitlopers langs de hele schriftkolom.
[848] Over de blauw-groene grond, zie Demus 1974, 282-4; Avril 1983 (1982) 190 ff., met afb. Een Keuls voorbeeld: de 'Majestas Domini' in een Beda-handschrift uit Groß Sankt Martin, tweede kwart 12e eeuw (Leipzig UB Rep.I.4o.58a); Avril afb. 297; Boeckler 1952, 47; Legner 1996, pl. 466. Driebandig Passionale (tweede kwart 12e eeuw), waarvan de 2e band opent met twee omlijste afbeeldingen (Stuttgart WLB bibl.fol.56, fol. 15rv): tronende Maria met kind (kloosterpatrones), de martyria van Petrus en Paulus in twee beeldzones; PK MA I, pl. 410: Maria; *Staufer* 1977, nr 730, afb. 521: Petrus en Paulus. Vgl. een later voorbeeld uit Zwaben: de titelminiatuur van de anonieme bloemlezing *Flores in honorem beatae Virginis Mariae*, uit Weingarten (eerste kwart 13e eeuw, onder abt Berthold); Stuttgart WLB HB VII 56, fol. 90r; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 37; Boeckler 1952, 4; zie boven: liefdespaar met bloemen.

monnik op zijn sterfbed (met een bede om zieleheil). De panelen zijn afwisselend ingekleurd, boven groen-in-blauw en onder blauw-in-groen, zonder wit scheidingsstreepje.[849]
De introductie van de nieuwe westerse pentekenstijl vanuit Regensburg naar Salzburg kan heel goed verlopen zijn via de persoon van aartsbisschop Eberhard I (1147-64), die na zijn scholing in Bamberg eerst monnik in Prüfening was (1122-33) en daarna abt van Biburg. Onder zijn leiding maakte het Salzburgse Domkapittel een bloeiperiode door, met een eigen scriptorium en een grote boekproductie. Een van deze boeken, met het Genesiscommentaar van Augustinus (c.1150-60), bevat de vroegst bekende Salzburgse miniatuur in pentekening tegen een gekleurde grond (omgeven door een simpele smalle lijst): een dedicatie-afbeelding met aartsbisschop Eberhard die het boek aanbiedt aan zijn illustere voorganger, de Salzburgse Dompatroon St.Rupertus. De langgerekte figuren en de scherpe plooival van hun gewaden wijzen op invloeden uit het Noordwesten, evenals de aan het architectuurkader aangepaste blauw-groene achtergrond die aan emailwerk doet denken.[850]
Het klassieke Salzburgse model verschijnt wat later in het monumentale Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65), dat naast traditionele schilderingen tegen goudgrond (bij de hoogfeesten in het Graduale) vooral getekende miniaturen bevat, waaronder ook een select aantal volbladige dubbelafbeeldingen (bij de hoogfeesten in het Officie). In deze pentekeningen zijn de westelijke stijlinvloeden al omgezet in de Salzburgse vormentaal, met een sterkere plastische doorwerking van de figuren. De met rode en zwarte inkt getekende miniaturen tonen op voorbeeldige wijze de toepassing van de blauw-groen geschilderde achtergrondpanelen met het witte scheidingslijntje. Het groene kader is boven en aan de zijkanten smal, maar onder soms hoger als uitbreiding van het grondvlak. De meeste voorstellingen zijn gevat in een lijst met penwerk-ornament, een aantal kleinere is slechts omgeven door drie rode lijnen.[851] Handschriften in deze stijl en techniek verspreiden zich vanuit Salzburg over diverse kloostercentra in Oostenrijk, vanwaar ze de locale scriptoria beïnvloeden. Dit proces is goed te volgen in het Augustijner dubbelstift van Seckau (Stiermarken), waar twee direct aan het Salzburgse Antiphonarium gelieerde werken, een Psalter en een Gebedenboek geschonken door de kloosterstichteres Richiza von Perg, het uitgangspunt vormen voor de eigen boekproductie van de latere 12e en 13e eeuw.[852] In een afwijkend kleurenpalet (violet-geel) vinden we deze achtergrondpanelen in de vroege 13e eeuw ook op de openingsafbeeldingen van enkele schoolhandschriften uit het Cisterciënzerstift Rein bij Graz, die in stijl wat later zijn dan de rood-bruine pentekeningen in het rond 1210 te dateren 'modelboek' van Rein (afb. 48).[853]
In de Beierse ateliers in en rond Regensburg zien we circa 1220-30 een ware opleving van de pentekentechniek tegen een tweekleurige grond, in beeldcycli bij liturgische boeken als het Matutinale uit Scheyern, maar ook bij Duitstalige werken als het 'Marialeven' van priester Wernher en de *Eneide* van Hendrik van Veldeke (afb. 29/30/76). In de eerste cyclus van het Matutinale en ook in het Veldeke-handschrift zijn de lijntekeningen verlevendigd door kleurige lavering in de schaduwpartijen,

[849]Zie Regensburg 1987, nr 32, pl. 22: illustratie met kleurinvulling (c.1150), in verzamelhandschrift met als hoofdtekst *De imagine mundi* van Honorius Augustodunensis (München BSB Clm 14731, fol. 82v): het Labyrint met Theseus; nr 33, pl. 111: Isidorus-handschrift (Clm 13031, fol. 1r); nr 41, pl. 115: Psalterminiatuur (München Graphische Sammlung); vgl. nr 42, 45 (met afb.). Cf. Klemm 1980, 63-4, nr 33, afb. 57 en nr 89, afb. III; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, 241, nr B 39.
[850]München BSB Clm 15812: Augustinus, *De Genesi ad litteram* (uit de Dombibliotheek van Salzburg), fol. 1av: dedicatie-afbeelding met bijschrift: *Eberhardus archiepiscopus dedit hunc librum ad ecclesiam sancti Ruodberti*. Klemm 1980, 167, nr 280, afb. 653; Demus 1974, 277, 280-82, 286, afb. 23, vgl. afb. 22: Necroloog van St.Peter (Stiftsbibl. Cod. a IX 7): verwante stijlfase.
[851]Wenen ÖNB s.n.2700: Antiphonarium van St.Peter, ontstaan onder abt Heinrich I (1147-67); Demus 1974, 197-8; Salzburg 1982, nr 424 (K. Holter).
[852]Graz UB, Hs 286 en 1119 (uit Seckau): Psalter van Richiza von Perg (met dedicatie-afbeelding: aan kloosterpatrones Maria) en bijbehorend Gebedenboek, uit het atelier van het Antiphonarium: zelfde lijstornament en modellen; Demus 1974 , 287, afb. 26, 25; Roth 1984, afb. 329-31, 352. Vgl. latere Nonnenbrevieren (c.1190-1210): hs 778 en 763; Roth afb. 336, 339-45; 13e-eeuws Psalter met miniaturen in 'Zackenstil': Hs 287; Roth afb. 353-5.
[853]Wenen ÖNB, frontispice van Cod.858 (droom van de auteur) en 2499 (grammatica-onderricht): verzamelhandschriften uit Rein, vgl. 'modelboek' Cod.507 (c.1208-13); Hermann 1926, nr 233 f., pl. 44,1-2.

waardoor de figuren meer reliëf krijgen en zich losmaken van het achtergrondvlak.[854] De vloeiende modellering van de gewaadplooien kan wijzen op nieuwe invloeden uit het Rijngebied, waar deze techniek al eerder voorkomt, bijvoorbeeld in het zogenaamde 'Gebedenboek van Hildegard von Bingen' (c.1180) en op de beeldbladen uit de 'Maagdenspiegel' van Trier (c.1200), waar lavering van lijnen al gecombineerd is met gedeeltelijke inkleuring van kleding en objecten.[855] Bij de driedelige oogstminiatuur uit dit handschrift zien we een ritmische afwisseling in de blauw-groene achtergrondpanelen, die ook kenmerkend is voor de Regensburgse traditie, van de 12e-eeuwse Isidorus-miniatuur tot de 13e-eeuwse voorbeelden. In de zeer uitvoerige beeldcyclus bij de *Eneide* is het kleurenpalet nog verder uitgebreid met purper en geel.
In tegenstelling tot deze tendens naar variatie houdt de Buraanse miniator zich aan het oorspronkelijke schema van de blauw-in-groene achtergrond, soms nog aangevuld met rose en geel (bij Fortuna en de Drinkers). De vrijere toepassing van de techniek blijkt hier vooral uit de veelkleurige invulling van de tekening zelf: kleuraccenten in de schaduwpartijen en het inschilderen van hele vlakken met transparante en dekkende kleuren.
Daarnaast is in de Carmina Burana nog op een meer primaire wijze kleur in de pentekeningen gebracht, namelijk door het gebruik van meerdere tinten inkt voor de lijnen zelf, zoals we in pure vorm zien bij de ongeraamde tekstillustraties van het *Genesis*- en *Physiologus*-handschrift uit Millstatt (Carinthië) uit het begin van de 13e eeuw (c.1200-10). De inktkleuren van deze lijntekeningen zijn vergelijkbaar met die van de bonte Lenteminiatuur in de Carmina Burana: hoofdzakelijk bruin en rood, aangevuld met blauw, lichtbruin en geel, maar het karakteristieke groen ontbreekt in de Millstatt-codex. De meerkleurige tekentechniek werd echter al eerder toegepast in de Oostenrijkse scriptoria van Klosterneuburg en Göttweig, beide in de diocese Passau, en het Alpenklooster Admont (Stiermarken), soms ook met lavering en kleuraccenten. De voor de Buraanse miniaturen zo bepalende kleur groen treffen we bijvoorbeeld wel aan in pentekeningen uit Admont en Göttweig.[856]
In dit verband is ook een verzamelhandschrift van rond 1200 in de boekencollectie van Seckau interessant. Hierin is een Breviarium opgenomen uit het koorherenstift St.Nikola bij Passau, met meerkleurige lijntekeningen waarvan de brede lijst is aangezet met kleurbanen in groen en oker zoals in de Carmina Burana.[857] Deze simpele maar effectieve accentuering van de omlijsting, bij de Buraanse cyclus steeds oker aan de binnen- en groen aan de buitenzijde, kent verder weinig parallellen in de romaanse pentekenstijl van de regio. In het Salzburgse Antiphonarium en bij de 12e-eeuwse pentekeningen uit Prüfening is de tamelijk brede lijst gevuld met lijnornament, terwijl de 13e-eeuwse versies uit Regensburg en Scheyern omgeven zijn door een smalle lijst met een egale contrastkleur. Het type lijstdecoratie van de Carmina Burana lijkt eerder kenmerkend voor miniaturen in dekverftechniek, waar kleurbanen in meerdere schakeringen vaak de gehele lijst vullen. Dit zien we

[854]Matutinale uit Scheyern (lezingen voor het Nacht-Officie): München BSB Clm 17401; datering c.1215-30: tekstdeel 1215-20, beeldkatern 1220-30 (twee cycli); boek in opdracht van abt Konrad (1206-25), na kerkwijding (1215); *Wittelsbach* 1980, I/1, 477-95 (R. Kroos) en I/2, nr 157; Klemm 1998, nr 10. Voor de Eneide (c.1230), zie boven: Dido. Pfaffe Wernher, *Driu liet von der maget* (c.1220): illustraties in bewogen pentekenstijl zonder lavering, verhouding van de kleurpanelen als in de Veldeke-cyclus: breed kader rond klein middenvlak; Krakau, vm Berlijn, germ.oct 109; Messerer 1979, 453-4; Boeckler 1952, 63; Regensburg 1987, nr 47.
[855]Zie Avril 1983, 200, 222-4: Rijnland, Beieren. München BSB Clm 935: Gebedenboekje uit Middenrijngebied; *Thesaurus librorum* 1983, nr 33. *Speculum virginum*: handschrift in Trier, beeldbladen in Bonn en Hannover; *Staufer* 1977, nr 364, afb. 187-9, vgl. nr 749, afb. 541: Sacramentarium uit Maria Laach (mid 12e eeuw).
[856]Göttweig 1983, 542 ff. (M. Pippal), nr 1069 en 1072 (met kleurafb.): Cod.49 en 97: Hooglied-commentaar van Rupert von Deutz en Origines-handschrift, beide derde kwart 12e eeuw, met omlijste pentekeningen (en initiaalfiguren) in zwart/bruin, rood en groen, met soms nog geel en violet. Buberl 1911: Stiftsbibl. Admont, bv. Cod.45, 60, 63 (fig. 73, 79-80, 81-2), uit de tweede helft van de 12e eeuw: bruine pentekeningen met lavering in groen en blauw, initialen met meerkleurige achtergronden, vgl. Cod.73 (fig. 92): gekleurde pentekening (13e eeuw). Zie boven: boomvormen.
[857]Graz UB, Hs 1202, fol. 1-4: beeldbladen met heiligen, in 2 stijlen; fol. 2-3: figuurparen in architectuurkader (o.a. Timotheus en Augustinus, Maria Magdalena en Christus) getekend in rood, blauw en bruin, gladde lijst aangezet met groen en oker (als CB); fol. 1 en 4: enkelfiguren in bruine tekening met accenten in groen en oker, lijst met dwarsstrepen en randen: deze afwisselend ingekleurd met groen en oker; fol. 4r: dedicatie-afbeelding: de koorheer 'Baringarius' (met spreekband), knielend voor St-Nicolaas; Roth 1984, 388, afb. 346-8.

bijvoorbeeld bij de tweezonige *Artes*-schilderingen in de *Historia Scholastica* uit Scheyern (c.1230-40), met figuren tegen blauw-groene achtergrondpanelen, omgeven door een lijst in drie tinten rood.[858] Hoewel er geen sprake is van directe relaties tot enige van de hierboven genoemde handschriften, lijken de miniaturen van de Carmina Burana wel in algemene zin aan te sluiten bij de pentekenkunst van het Zuidoosten van het Duitse gebied, en wel als synthese en eindpunt van de romaanse stijl. Typerend voor deze late fase is de modellering van de figuren, zoals in 13e-eeuwse school van Regensburg, die hier gepaard gaat met een nog verdergaande inkleuring van de scènes. Het vasthouden aan het kleurenschema van de blauw-in-groene achtergrond, in plaats van de voor het Rijnland en Regensburg typerende kleurwisseling, plaatst de Carmina Burana echter meer in de traditie van het Salzburgse Antiphonarium en zijn navolgingen in het oostelijke Alpengebied.
Als resultaat van diverse ontwikkelingen binnen de pentekentechniek laat de beeldcyclus van de Codex Buranus een mengsel zien van meerkleurige lijntekening, lavering en gouache-schildering in uiteenlopende gradaties. Zo wordt de kleurrijke wereld van de Lentenatuur voornamelijk opgeroepen door meerkleurige lijntekening tegen een hemelsblauwe achtergrond, terwijl de miniatuur van het Liefdespaar al bijna een geschilderde *pictura* is, waarbij enkel het incarnaat van gezicht en handen nog is uitgespaard op het blanke perkament. Bij de Lenteminiatuur is de techniek van de gekleurde pentekening nog geheel verbonden met de romaanse vormentaal van ornamentale ranken en gestileerd bladwerk. De geschilderde figuren van het Liefdespaar markeren met hun elegantie al de overgang naar een nieuwe stijl.

De blauw-groene achtergrondschildering
De voor de Buraanse miniaturen zo kenmerkende blauw-groene achtergrondpanelen hebben hun voorlopers in de romaanse pentekenkunst, maar zijn tevens typerend voor de romaanse kunst als geheel. Vooral in de 12e eeuw treffen we de tweekleurige paneelgrond algemeen aan: niet alleen bij pentekeningen en emailwerk, maar ook op dekverfminiaturen, muurschilderingen en wandkleden. Bij de lineaire tekeningen en gravures hebben deze kleurvlakken wel het grootste effect, door het contrast met de drager (perkament of metaal) waarop de figuren zijn uitgespaard.[859]
Binnen de Buraanse beeldcyclus wordt bij deze vlakverdeling even consequent als in het Salzburgse Antiphonarium het traditionele schema gevolgd van een groen buitenkader rond een blauw middenvlak. De oudere pentekeningen van het Antiphonarium staan met hun tot bodemvlak verhoogde onderrand nog dichter bij de oorspronkelijke betekenis van de kleurpanelen: een schematische aanduiding van het groene land en de blauwe hemel. Deze geabstraheerde ruimteweergave is van Mediterrane herkomst en vermoedelijk gaat de Salzburgse toepassing ervan direct op Italiaanse voorbeelden terug. In het medium van de boekschilderkunst valt als inspiratiebron te denken aan een geïllustreerde reuzenbijbel, het boektype waarmee hervormingspausen als Gregorius VII (1073-85) hun kerkelijke gezag onderstreepten in deze periode van Investituurstrijd. Het pauselijke cultuuroffensief leidde tot een ware renaissance van de bijbelproductie, met Rome als uitgangspunt. De grote Romeins-Italiaanse bijbels (c.1070-1130) vonden als exportproduct overal navolging en droegen zo bij aan de formatie van de romaanse kunststijl in Europa. Met de bijbelcodices verspreidde zich ook de blauw-groene achtergrond van hun geschilderde illustraties.In het Duitse Zuiden profileerde Salzburg zich als prominent centrum van de pauselijke hervormingspartij door de productie van reuzenbijbels naar Italiaans model, zij het met behoud van eigen tradities als de Byzantijnse goudgrond en modellering. De bekendste van deze geïllustreerde Salzburgse bijbels zijn die in Michaelbeuern (voor 1140) en de iets latere uit Admont (c.1140/50).[860] De blauw-groene achter-

[858]München BSB Clm 17405: 'Wereldgeschiedenis' van Petrus Comestor (schoolboek), vooraf: dedicatie-miniatuur met tronende Maria (kloosterpatrones) en dubbelblad met *Artes liberales*; Klemm 1998, nr 12, afb. 54, 55, IV; cf. *Wittelsbach* I/2, nr 159.
[859]Zie bv. aan de Maaslandse emailkunst verwante miniaturen in een handschrift uit Luik (derde kwart 12e eeuw): Gregorius, Dialogen (Brussel KB 9916-17): met kleur aangezette lijntekeningen op tweekleurige grond; Demus 1974, afb. 53; *Rijn en Maas* 1972, nr J 20; *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, 197, nr B 30. Voor figuratieve wandkleden uit Saksen met dit obligate kleurschema, zie Legner 1996, pl. 489-93: Halberstadt en Quedlinburg, mid 12e tot vroeg 13e eeuw.
[860]Michaelbeuern, Stiftsbibl. Cod.perg.1; Wenen ÖNB Cvp s.n. 2701-2 (uit Admont); Cahn 1982, 154-61 ff., nr 14 en 26. Zie boven: lentenatuur en schepping.

grondschildering van de Italiaanse bijbels vond kort daarna echter wel toepassing in de 'bijbelse' beeldcyclus van het even monumentale Antiphonarium, maar in een ander medium: de voor Salzburg nieuwe pentekentechniek.
Als meest volmaakte uit de lange reeks Italiaanse bijbels, vervaardigd in Rome of Midden-Italië, geldt de Pantheon-Bijbel (c.1125-30), met geschilderde illustraties aan het begin van de Bijbelboeken (afb. 148). Bij de boeken Genesis en Exodus zijn deze openingsminiaturen volbladig, met verhalende scènes in vier beeldstroken tegen een tweekleurige achtergrond. De schepping en zondeval spelen zich af in een decor van blauw en violet, maar de handelingen van Jacob en Mozes voltrekken zich in een meer aardse ruimte: tegen een groen omkaderde blauwe lucht, afgezet met een wit lijntje, met daaronder een even hoog groen veld.[861] In nauwe samenhang met de bijbelillustratie bloeide in Rome de muurschilderkunst weer op, voortkomend uit dezelfde impuls tot vernieuwing door terugkeer naar de bronnen. De gemeenschappelijke basis van beide takken van schilderkunst komt onder meer tot uiting in hun iconografie, die teruggaat op vroeg-christelijke monumentale modellen in Rome zelf. Zo laten de 12e-eeuwse wandschilderingen van kerken in Rome, Latium en Umbrië parallellen zien met de daar geproduceerde bijbels, ook in het kleurschema van hun achtergronden. Een fraai voorbeeld biedt de abdijkerk van S.Pietro in Valle bij Ferentillo (laatste kwart 12e eeuw), met aan de Pantheon-Bijbel verwante Genesisscènes tegen een blauw-groene paneelgrond met de horizon op de helft van het beeldvlak.[862] Een voorstadium van dit Romeinse schema vinden we op Italiaanse muurschilderingen van eind 11e eeuw, in St.Angelo in Formis in het Zuiden en Civate in het Noorden, met scènes tegen kleurstroken naar laat-antiek model: een okergeel grondvlak, groen middenveld en blauwe hemel. Ook bij het meer gestileerde romaanse raamschema verwijzen een bruin/gele bodemstrook en een groen veld vaak nog naar dit landschap met hoge horizon en blauwe lucht. Dit zien we zelfs op late voorbeelden, zoals de krypteschilderingen in de Dom van Aquileia (c.1200) en de koepelschildering in het Baptisterium van de Dom van Parma (kort na 1250).[863] Een blik in het boek van Otto Demus over *Romanische Wandmalerei* leert ons dat de groen-omraamde blauwe grond zich vanuit Rome naar het Noordwesten verspreidde, met voorbeelden van begin 12e tot in de 13e eeuw, uit centra als Cluny (Berzé-la-ville), Canterbury, het Duitse Rijnland en Regensburg.[864]
De Italiaanse invloed op de muurschilderkunst is het meest direct en langdurig in het aangrenzende Alpengebied. De monumentale bijbelse cycli uit Salzburg zelf zijn verloren gegaan, maar werken uit de Salzburgse school zijn wel behouden in de regio. Bij de vroege schilderingen in de kloosterkerk van Lambach (tegen 1089) zien we nog het oudere strokenschema, maar in de tweede helft van de 12e eeuw treffen we het blauw-groene raamschema aan op twee cycli met een onderling sterk verwante iconografie: in de romaanse voorganger van de Duitse-Ordekerk van Friesach in Carinthië (c.1170/75) en in de Johanneskapel van Pürgg in Stiermarken (c.1160/65 of later?). In het oostelijk Alpengebied weet de romaanse paneelgrond zich nog lang te handhaven. De meeste voorbeelden stammen zelfs uit de tweede helft van de 13e eeuw, wanneer zich binnen de 'Zackenstil' de overgang naar de gotische stijl voltrekt: van de beschilderde bisschopskapel in de Dom van Gurk (1260/70) tot de Johannescyclus uit Seckau (c.1290).[865] Van de schilderingen uit Zuid-Tirol met dit achtergrondschema, alle daterend uit de vroege 13e eeuw, zijn die in de slotkapel van Hocheppan of Castel Appiano (c.1205-10) het best behouden. Het absisgewelf met de tronende Madonna heeft een

[861]Rome BAV, Vat.lat.12958, fol. 4v: Genesis, 60v: Exodus; 367 bl. van 60,5 x 38 cm; vanaf de 16e eeuw in de kerk van het Pantheon (S.Maria Rotonda) in Rome, in de 15e eeuw in een klooster in Siena. Cahn 1982, 143-50, afb. 100 en 105, nr 134, vgl. afb. 104 (nr 137): verwante Genesisminiatuur in de Angelica-Bijbel (c.1125): schepping van Adam tegen een groen kader (middenvlak niet ingekleurd). Cf. Nordenfalk 1958, 137 en PK 5 (MA I) pl. XLVI: Genesis; Avril 1983, 161, afb. 148.
[862]Ferentillo: PK 5 (MA I) pl. XLVII; Demus 1968, 123 f., met afb. 5, pl. XX-XXI en 47, vgl. pl. 40: Rome, Lateraan, vm. Sebastiaanskapel (eerste kwart 12e eeuw), pl. 46: Spoleto (derde kwart 12e eeuw): schepping. De Genesiscyclus gaat waarschijnlijk terug op de wandschilderingen in het schip van de basilica van S.Paolo f.l.m. uit de tijd van paus Leo de Grote (440-61), die bij de brand van 1823 werden verwoest maar waarvan aquarelkopieën uit de 17e eeuw nog een indruk geven. Zie ook Cahn 1982, 144; F. Mütherich, in PK 5 (1969) 264-9.

[863]Demus 1968, pl. 11 ff., pl. 58 ff., pl. 78 ff.
[864]Zie Demus 1968, pl. 84 ff., pl. LXXVII/189 ff., pl. 197 ff. en 213 ff., afb. 50 en pl. 210 f.
[865]Demus 1968, pl. XCIII/225 ff., pl. 232 ff., pl. 241-50, met tussen Gurk en Seckau nog Krems a/d Donau (c.1277) en Göß (1282/85). Voor deze en verdere voorbeelden, zie ook Frodl 1954, 55-69.

palet van groen-blauw-rose, zoals de Buraanse drinkersminiatuur. De verhalende friezen van de zijwanden laten een verdere onderverdeling van het beeldvlak zien (met een blauw paneel achter elke figuur), een kenmerk dat op invloeden uit het Noordwesten wijst. In Brixen bevinden zich nog resten van figurenrijke allegorische voorstellingen met dit kleurenschema, in de Lievevrouwekerk (1214-21) en de Johanneskapel (c.1250), beide aan de Domkruisgang gelegen.[866]
Uit dit beknopte overzicht blijkt dat de blauw-groene paneelgrond aanvankelijk werd ontwikkeld als geabstraheerde ruimteweergave voor verhalende scènes, waar vooral het Italiaanse type met het hoge groen veld nog op wijst. Het tweekleurige raamwerk leende zich echter ook goed voor het inkaderen van afzonderlijke figuren en figuurgroepen, waardoor het zelfs voor complexe allegorische schema's kon worden gebruikt, zoals in Brixen, en uitgroeide tot een typisch romaanse vlakverdeling met varianten in vormgeving en kleurstelling. Deze diverse toepassingen vinden we ook terug in de heterogene beeldcyclus van de Carmina Burana, waarbij de verhalende Didominiatuur misschien als uitgangspunt heeft gediend voor het tweezonige concept van de Lenteminiatuur. De groene onderrand heeft in beide afbeeldingen deels plaats moeten maken voor een meer concreet decor (zee, heuvels, architectuur), een gebruikelijke procedure bij beeldverhalen. Het door hemels blauw gedomineerde achtergrondpaneel past in beide gevallen bijzonder goed bij de entourage: de Mediterrane kust van Carthago en de luchtige atmosfeer van het lentewoud. Ook bij de grote figuren van het liefdespaar met bloemen roept de blauw-groene inkadering de sfeer van lente en buitenlucht op. De drink- en speelscènes zijn echter in de winter gesitueerd en hier fungeert het kleurschema simpelweg als raamwerk en achtergrond, dat met name de drie spelen tot een groep samenbindt. In de smalle beeldstrook met de drinkers (als halffiguren) zijn extra kleurpanelen gevoegd, als ornament ter compensatie van het kleine formaat. Dezelfde kleurstelling (met geel en rose) werd ook toegepast bij het allegorische schema van Fortuna's Rad, maar hier als middel om de figuren van elkaar te onderscheiden naar hun aard en rol. De Codex Buranus plaatst zich met deze achtergrondkeuze zowel in de hoofdstroom van de Europese kunstontwikkeling als in de regionale traditie van Noord-Italië en het Alpengebied, waar dit romaanse beeldschema het langst standhield.

De figuurstijl: de laat-romaanse 'Salzburgse school'
De stijl van de miniaturen past bij de datering van het schrift rond 1230 en kan gekarakteriseerd worden als 'laat-romaanse overgangsstijl', nog zonder merkbare invloeden van de Duitse *Zackenstil* of de Franse gotiek. De meerkleurige pentekeningen sluiten aan bij de traditie van de 'Salzburgse school', met haar kenmerkende mengeling van Zuid-Duitse, Byzantijnse, Italiaanse en West-Europese elementen. De langgerekte en elegante figuren met hun lichtvoetige zwevende tred en sprekende handgebaren lijken in de verre navolging van de pentekenstijl van het Salzburgse Antiphonarium (c.1160-65) te staan, evenals hun gezichtstype met de zwaaromschaduwde ogen en naar voren geschoven mond. De verfijnde handbewegingen van Fortuna treffen we hier al aan bij de engel op de voorstelling van de *Porta clausa*, door de 'Officium-meester', evenals de subtiele intekening van de golvende haren en de gezichtsmodellering. Van dezelfde meester stammen de sierlijke vrouwenfiguren op de scène van Maria Geboorte, met hun ernstige gezichten en ingetogen gebaren (afb. 141). De figuren van Dido en Eneas en het Liefdespaar laten zich nog vergelijken met het figuurpaar van Constantijn en Helena (afb. 142), van de hand van de meer westers georiënteerde 'Graduale-meester' die de plooival van de gewaden scherper aanzet.[867] Een typisch kenmerk van de overgangsstijl van de vroege 13e eeuw is het gebruik van deze hoekige laat-romaanse plooitekening naast een nieuwere soepelvallende gewaadstijl, een contrast dat de Buraanse miniatuur van het Liefdespaar treffend in beeld brengt. Bij het kleed van Helena vinden we al de aanzet tot de gecompliceerde en plastisch uitgewerkte plooibundels waarmee de Buraanse tekenaar zijn figuren van drinkers en spelers verlevendigt. Deze gemaniëerde plooival zien we nog sterker bij de geschilderde miniaturen van de 'Ecclesia-meester' in het wat latere Perikopenboek van St.Nikola in Passau (c.1170-80), waar de plooilijnen bijna gegraveerd lijken en vaak als rechthoekige haken ombuigen. Zijn tronende Ecclesia lijkt bijna

[866]Demus 1968, pl. XXIX/67 ff., met andere voorbeelden uit de regio: Taufers/Tubre, Tramin/Termeno en Grissian(o); pl. 72-3: Brixen/Bressanone: Lievevrouwekerk, fragmenten boven gotisch gewelf van schip: Hemels Jeruzalem tegenover Babylon (deugden en ondeugden); Johanneskapel, oost- en westwand van schip met figuurgroepen rond Sapientia en Ecclesia; zie: Wolfsgruber 1988, 150-2.
[867]Demus 1974, 227-8, 243, 253, 273-84, afb. XIII en XXVII: Kruisvinding en Maria Geboorte (p.338 en 713).

een model voor Fortuna's majestueuze zithouding en strenge blik, evenals de uiterst verfijnde vormgeving van haar opgeheven rechterhand (afb. 143). In de wereldlijke Carmina Burana heeft het 'Byzantijnse' karakter van de Salzburgse figuurstijl nog meer plaats gemaakt voor een eigentijdse Europese vormentaal, zoals het jeugdige baardloze mannentype en het verschil in kledingstijl direct laat zien. Deze meer wereldse en westerse figuurstijl treffen we echter al eerder aan bij de profane 'bijfiguren' van de liturgische boeken, in het Perikopenboek uit Passau bijvoorbeeld bij de 'rankenklimmers' in de initialen maar ook bij de beulen op de martelaarsscène van Petrus en Paulus (afb. 144). Deze mannenfiguren dragen al omgorde tunieken met sierboorden rond de hals, aan de polsen én rond de bovenarm.[868] Modieus geklede figuurtypen vinden we elders ook bij de maandvoorstellingen in Kalendaria. Zo bevat het Sacramentarium uit Millstatt (Carinthië) behalve een geschilderd Gregoriusportret tevens een Kalendarium met sterrenbeelden in pentekening, uitgevoerd in een vloeiende Salzburgse stijl (c.1170-80). De zodiac-medaillons omvatten halffiguren die in hun houdingen, kleding en gezichtsvorm al sterk aan de jeugdige mannentypen en het ranke meisje van de Carmina Burana doen denken (afb. 145).[869]

Met het oog op de mogelijke herkomst van de Codex Buranus wees ook E. Klemm al op de van Salzburg afgeleide pentekentraditie van het oostelijke Alpengebied, waar vooral uit de kloosters van Stiermarken veel geïllustreerde handschriften behouden zijn. De stilistische voorwaarden voor het ontstaan van de Burana-miniaturen lijken haar hier eerder aanwezig dan elders. In de late 12e eeuw laten de tekeningen uit het Augustijnerstift Seckau al voorstadia zien van de scherpe, haakvormige plooilijnen. In de vroege 13e eeuw ligt aan de boekillustraties uit het cisterciënzerklooster Rein een even 'tekenachtige' instelling ten grondslag, gekenmerkt door een vaak driehoekige plooival, met onder recht omgebogen haken. In het 'modelboek' van Rein (c.1208-13) is het figuurtype nog laatromaans, op de titelminiaturen van twee andere verzamelbanden iets geavanceerder van stijl (afb. 48). Deze laatste tonen volgens Klemm al algemene basisovereenkomsten met de Fortuna-afbeelding in de Carmina Burana. In het geheel zijn de illustraties van de Codex Buranus echter wat harder en scherper van lijnvoering dan de pentekeningen uit Rein, die bovendien een afwijkend kleurgebruik laten zien. Als plaats van herkomst komt het koorherenstift Seckau evenmin in aanmerking. B. Bischoff had al vastgesteld dat er geen gelijkenis was in schrijfhanden en tekenstijl tussen de in Graz bewaarde boekencollectie uit Seckau en de Carmina Burana. Hoewel er geen directe relaties tot de genoemde handschriften bestaan, ligt herkomst uit een gemeenschappelijk kunstgebied voor de hand, aldus Klemm.[870]

In dit verband kan ook nog gewezen worden op twee uit deze regio afkomstige verzamelhandschriften met Duitse bewerkingen van Genesis, de Physiologus en Exodus, in onderling verschillende tekstedities: de codex uit Millstatt (Carinthië) en de codex in Wenen van onbekende herkomst. In beide boeken, van even klein formaat, zijn in de schriftblokken van de eerste twee teksten ruimten uitgespaard voor illustraties, die in de Millstatt-codex ook daadwerkelijk zijn ingevuld (afb. 49/61). Deze wordt op grond van het schrift en de tekenstijl kort na 1200 gedateerd. De pentekeningen uit Millstatt tonen veel verwantschap met die van het modelboek uit Rein (in stijl en motieven), maar zijn in het algemeen nog wat romaanser van karakter, met rondere lijnen en robuustere figuren. De zeer uitvoerige beeldcyclus is uitgevoerd door een hoofdmeester met een à twee assistenten, plus een tekenaar met een andere stijl die al zeer dicht bij de figuren van Rein komt, blijkens de arceringen in

---

868 Evangelist. van St.Nikola in Passau: München BSB Clm 16002, fol. 6v: I met rankenklimmers (en D met ooievaar), fol. 32v: Martyrium van Petrus en Paulus, door 'Petrus-meester' (navolging van Antiphonarium-stijl); Jacobi 1923, 21, afb. 11; Klemm 1980, nr 206, afb. V. Tronende Ecclesia (kerkwijding): fol. 39v; Klemm afb. 477; zie boven: Fortuna. Vgl. ook de bijfiguren in het Antiphonarium, bijvoorbeeld de jonge hovelingen op de pentekening met de kroning van Salomo (p. 805); Demus 1974 , afb. XXXI.

869 Sacramentarium uit Millstatt: Klagenfurt KLA, Cod.6/35, fol. 7v: St.Gregorius, fol. 83v-89: Kalendarium met zodiac-medaillons in gekleurde pentekening (blauw-groene grond). Eisler 1907, 41, fig. 12 en 14: Waterman en Boogschutter; Swarzenski 1908, afb. 428-9: Maagd en Tweelingen; zie boven: liefdespaar. Vgl. Demus 1974, afb. 17 en 27: Gregorius en Virgo.

870 Klemm 1998, 118, 123-4. Seckau (Graz UB): Roth 1984, 381-96, afb. 329-37. Rein (Wenen ÖNB): Hermann 1926, nr 231-4, pl. 39-44. Verzamelband met 'modelboek': Cod. 507: Unterkircher 1979 (comm. Facsimile); cf. *Staufer* 1977, nr 746 (R. Kroos). Verzamelbanden met titelminiatuur: Cod. 858 (droom van compilator) en Cod. 2499 (grammatica-onderricht); Cod. 858: cf. Mazal 1973, pl. 18; *Babenberger* 1976, nr 1085 (K. Holter), afb. 12.

de kleding en het mannenkapsel uit meerdere gebolde lagen.[871] Dit meerlagige kapsel komt overigens ook al voor bij de mannelijke zodiac-figuren in het Sacramentarium van Millstatt, terwijl de innige omhelzing van het Gemini-paar terugkeert bij het echtpaar in de standenreeks van Rein en de haardracht van Virgo (met gedraaide strengen) bij hun dochter (afb. 146).
In de Weense Genesiscodex is de illuminatie beperkt gebleven tot zeven pentekeningen aan het begin, waarvan slechts één als ongeraamde illustratie in de tekst. De overige zes gaan als (omlijste) afbeeldingen aan de tekst vooraf. Naast inleidende Genesisvoorstellingen betreft het twee dedicatiepagina's, met een bisschop en een adellijk stichterspaar. Het schrift van deze codex dateert uit het laatste kwart van de 12e eeuw, maar de dedicatie-afbeeldingen lijken een latere toevoeging.[872] Op het representatieve stichtersportret vereren een staande heer en dame de heilige Augustinus, in de gedaante van een grote buste-figuur in medaillon op een zuil (afb. 147). De keuze van de orde-patroon wijst op een Augustijner dubbelklooster, waarvoor in deze regio Seckau het meest in aanmerking komt. Seckau was in de jaren 1140-49 gesticht door Adalram von Waldeck en zijn tweede gemalin Richiza von Perg, die daarna ook zelf intraden als lekebroeder en -zuster. De gesluierde Richiza lijkt in stijl en kleding gemodelleerd naar de dedicatie-afbeelding in haar Psalter (c.1160), waarvan ook het lijstornament met kruisrozetten kan zijn afgeleid.[873] De weergave van haar echtgenoot Adalram is echter veel moderner en doet denken aan het echtpaar van de standenreeks in het modelboek van Rein, met een in kledij en haardracht vergelijkbare heer. Adalrams staande houding zien we in Rein terug bij de kok, inclusief de plooival die bij het stichterportret nog wat hoekiger is. Zelfs de zuil-met-kapiteel oogt als een grovere variant van de zuilen die de standenafbeeldingen van Rein inkaderen. Het kleurenpalet van de stichtersportretten, met rood en groen als dominante kleuren naast lichtbruin en geel, lijkt echter eerder te wijzen op invloeden uit Admont, waar een 13e-eeuwse allegorische voorstelling met Artes en Deugden een verwante figuurstijl laat zien, zij het door een wat onbeholpen tekenaar (afb. 162). De vrouwelijke personificaties dragen met de Carmina Burana vergelijkbare profane kledij, waarbij de tronende Ethica en Grammatica aan Fortuna herinneren (echter zonder mantel) en hun staande begeleidsters aan de beminde Flora, maar dan met extreem ingekorte benen vanwege de inpassing in de medaillonvorm.[874]
Als de Weense Genesis inderdaad uit Seckau stamt, dan stelt de bisschop vermoedelijk de geestelijke medestichter van Seckau voor, aartsbisschop Konrad I van Salzburg (1106-47). Mogelijk markeert deze afbeelding tevens de stichting van het bisdom Seckau in 1218, als eigenbisdom van Salzburg, waarbij het koorherenstift tot bisschopszetel werd verheven. De datering na 1218 zou goed overeenstemmen met de figuurstijl van de adellijke stichters, die op deze wijze worden herdacht. Vermoedelijk was de onvoltooid gebleven codex uit hun nalatenschap afkomstig, evenals het door Richiza aan het nonnenklooster geschonken Psalter met Gebedenboek. In algemene figuurstijl vormt dit stichtersportret uit Seckau de nauwste verwant van de Carmina Burana, die ik binnen de pentekentraditie van het oostelijke Alpengebied heb aangetroffen: de strenge blik van Augustinus, de langwerpige en wat hoekige gezichten met vergelijkbare gelaatstrekken, puntige naast soepele plooival van de gewaden, de kledij van heer Adalram die in zijn statuur aan Eneas doet denken. Zoals een vergelijking met het Liefdespaar laat zien is de stijl van de Burana-figuren echter moderner, langgerekter en verfijnder, wat vooral opvalt bij details als handen, voetvorm en haardracht. De gekleurde pentekening uit Seckau heeft het karakter van een wat oudere tijdgenoot uit een nabije regio, maar laat geen directe relaties met de Buraanse cyclus zien.

---

[871]Millstatt-codex: Klagenfurt KLA, Hs 6/19; zie boven: bomen en dieren. Voss 1962, 107-10, 113-6, afb. 19-20: jachtscène vgl. Rein, afb. 1-4: tekenhanden, afb. 4 (katern X): stijlfase vgl. Rein; Kracher 1967 (comm. Facsimile).
[872]Wenen ÖNB Cod. 2721; 183 bl. van 20,5 x 13 cm; Mazal 1973, pl. 16: stichters met Augustinus.
[873]Graz UB, Hs 286 en Hs 1119: Psalter van Richiza von Perg, met dedicatie-afbeelding (stichteres Richiza en (magistra) Chunigundis knielend aan de voeten van de kloosterpatrones Maria), en bijbehorend Gebedenboek (Salzburgs atelier c.1160). Zie Roth 1984, afb. 329-31, 352; Biedermann 1980, afb. 17 (Hs 286).
[874]Latijns verzamelhandschrift in Admont, Stiftsbibl. Cod. 73, fol. 13r; Buberl 1911, 87-9, fig. 92; zie boven: beeldtraditie Fortuna. Voor de figuurstijl van de oudere illustraties in de Weense Genesis, vgl. de geschilderde evangelisten in het Evangeliarium van Vorau (een dochterstichting van Seckau), uit het laatste kwart van de 12e eeuw en mogelijk in Stiermarken ontstaan. Vorau, Stiftsbibl. Cod. 346; Demus 1974 ,afb. 18; Amon 1993, pl. 3; Voor beide parallellen, zie: Voss 1962, 116-9, afb. 23 f.

Elisabeth Klemm heeft in haar bespreking van de Carmina Burana de aandacht gevestigd op de connecties met de kunst van Italië. De Italiaanse inslag van de Buraanse cyclus viel haar vooral op in vergelijking met de boekschilderkunst uit Stiermarken (met name die van Seckau), reden waarom ze eerder aan Carinthië als plaats van herkomst denkt. Klemm benadrukt dat de Codex Buranus zelf natuurlijk niet Italiaans is of een kopie naar een bepaald Italiaans handschrift of handschriftengroep, maar waarschijnlijk in een grensgebied is ontstaan dat invloeden uit Italië al lang geassimileerd had. Deze Italiaanse invloed komt het sterkst tot uiting in de figuurtypen van de spelers, maar vormt in wezen de grondslag van de gehele figuurstijl van de Carmina Burana. Aan de basis van deze 'romaanse' traditie, die we ook binnen de Salzburgse school terugvinden, ligt de verhalende schilderkunst van de 12e-eeuwse Romeinse bijbels, met als klassieke vertegenwoordiger de Pantheon-Bijbel (c.1125-30). Op de illustraties aan het begin van het boek Exodus zien we al de blauw-groene achtergrondpanelen, maar ook de tekenachtige stijl, de scherpgelijnde en vaak puntige plooival van de kleding en de wat hoekige gezichtsvorm met de prominente rechte neus (afb. 148). Als we de 'Romeinse' kostuumdetails even wegdenken herkennen we in deze bijbelscènes de prototypes voor de mannenkleding, de loop- en standhouding van de Buraanse figuren, de gebarentaal van Eneas en zijn gevolg, maar ook voor de bijfiguren die stokken en schalen dragen. Al deze Italiaanse kenmerken zijn echter zozeer in de tekeningen verwerkt, dat directe voorbeelden zich moeilijk laten achterhalen.[875]

Muurschilderingen uit het zuidelijke Alpengebied

Mede op basis van de daar aanwijsbare pentekentraditie localiseert Klemm de Carmina Burana in het Oostenrijkse (en niet het Tiroolse) grensgebied met Italië, waar de vestingstad Friesach in Carinthië de beste voorwaarden lijkt te bieden voor het ontstaan van een dergelijk handschrift. Friesach was in de 13e eeuw het belangrijkste stedelijke en kerkelijke centrum van deze regio, met een machtige burcht als neven-residentie van de Salzburgse aartsbisschoppen, tevens zetel van de aartsdiaken die de aartsbisschop vertegenwoordigde in zaken van geestelijke jurisdictie en bestuur. De stad herbergde twee prominente kapittels en meerdere kloosters, waaronder de oudste vestiging van de Dominicanen in het Duitse taalgebied (1217) en huizen van de Johanniters en de Duitse ridderorde. De burcht Petersberg, in 1077 begonnen onder aartsbisschop Gebhart, werd c.1124-30 door Konrad I zozeer uitgebreid en verfraaid, dat diens biograaf vermeldde dat het complex eerder een keizerlijk paleis dan een bisschopsresidentie leek. Er waren dan ook vele Duitse koningen en keizers te gast en in 1224 werd er een toernooi gehouden, dat een poëtische neerslag heeft gevonden in het werk van Ulrich von Liechtenstein (c.1200-75), een prominente edelman en minnezanger uit Stiermarken. In diens versroman *Frauendienst* (c.1250) onderneemt een minneridder een 'Venustocht' vanaf de zee bij Venetië via Carinthië tot in Neder-Oostenrijk, waarbij hij ook het grote toernooi van Friesach aandoet. Helaas resteert er weinig van de toenmalige pracht en luister, mede door de verwoestingen waaraan de stad eind 13e eeuw driemaal ten prooi viel. Ook de bibliotheken van de kloosters en kapittels gingen verloren, zodat er geen handschriften aangevoerd kunnen worden ter vergelijking. Wel geven enkele fragmenten van muurschilderingen nog een indruk van de decoratiestijl in deze zuidelijke dependance van Salzburg.[876]Van de burcht zelf staat enkel de grote woontoren (Bergfried) nog overeind, met resten van de beschildering van twee kapellen. Uit de absis van de verdwenen 'Gebhartskapel' resteert de imposante figuur van St.Romanus, die tegen 1150 gedateerd wordt en dus mogelijk nog uit de tijd van Konrad I (1106-47) stamt. Van niet minder allure was de onder Eberhard II (1200-46) uitgevoerde decoratie van de 'Rupertuskapel' (c.1200-10) in de nog bestaande torenbouw.De resten van deze 13e-eeuwse schilderingen zijn echter zo zwaar beschadigd en verweerd, dat ze zich moeilijk lenen voor vergelijkingen.Beter behouden zijn de romaanse muurschilderingen in de Duitse-Ordekerk (St.Blasius) net buiten de stad, die weliswaar uit wat eerdere tijd dateren (c.1170/75) maar toch een onmiskenbare verwantschap met de Buraanse figuurstijl vertonen. De kerk behoort tot een gasthuis of hospitium (*xenodochium*), dat aartsbisschop Konrad I c.1125-30 ten zuiden van de stadsmuur had

[875]Klemm 1998, 118, 123-4; Pantheon-Bijbel: Rome, Vat.lat.12958, fol. 60v: beeldpagina voor boek Exodus, met 4 scènes: Jacobs tocht naar Egypte, tent en ark des verbonds, Mozes zalft de zonen van Aaron tot priester; zie boven: blauw-groene grond.

[876]Klemm 1998, 118. Voor Ulrich von Liechtensteins *Frauendienst*: zie *Deutsche Literatur* 2003, nr 19 (K. Schneider): Cgm 44 (Neder-Oostenrijk, eind 13e eeuw); de liederen zelfstandig ook in de Codex Manesse: Walther 1988, pl. 77 (fol. 237r): portret als toernooiridder aan zee, met Venus als helmsier.

gesticht. Na de overname van het complex door de Duitse ridderorde (sinds 1213 in Friesach) werd het interieur van de kerk overgeschilderd in een eigentijdse stijl (c.1240). Onder deze nieuwe laag bleven delen van de oude decoratie bewaard, met name op de wanden van het voormalige koor (afb. 149). De twee registers aan de noordwand zijn het meest compleet. Boven in de vensterzone zien we een stoet van vijf dwaze maagden (met nimbus) voor de gesloten hemelpoort staan met hun gedoofde toortsen omgekeerd in de hand. Daaronder is de wonderbare broodvermenigvuldiging voorgesteld in twee scènes: links de zegening van vissen en broden door Christus, rechts de verdeling van de spijzen in grote gevlochten manden met hengsels. In opdracht van een apostel dragen drie dienaren de volle manden weg, alleen op de rug en getweeën met een draagstok over de schouders. Op de zuidwand resteren fragmenten van de corresponderende wijze maagden met eronder de aanbidding der wijzen. De beeldfriezen doen in hun verhaalstijl nog sterk denken aan de boekschilderingen van de Pantheon-Bijbel. De houding van de apostel en het motief van de draagstokken herinnert aan de scènes met de Ark des Verbonds op het Exodusblad, de gesluierde maagden lijken op de vrouwen van Jacob, maar de figuren zijn nog slanker en langgerekter geworden. De manddragers laten zich door hun wereldlijke uiterlijk het best met de Carmina Burana vergelijken en Klemm benadrukt de opvallende overeenstemming tussen deze figuren en die van het Buraanse liefdespaar, in figuuropvatting en kledingmotieven zoals het smalvallende gewaad met boorden aan de hals en bovenarmen. Ondanks het tijdverschil lijken deze figuren op een gemeenschappelijke traditie terug te gaan.[877]
De decoratie van de hospitiumkerk van Friesach is vermoedelijk uitgevoerd door een atelier uit Salzburg, waar vooral de slanke en elegante figuurstijl van de maagden op wijst. Een gesluierde vrouwenfiguur in een even ranke vormgeving en verfijnde plooival vinden we in dezelfde periode op een glasschildering in Carinthië, die eveneens aan een Salzburgs atelier wordt toegeschreven. Het betreft het venster met Maria Magdalena (afb. 150), afkomstig uit de (afgebroken) absis van het Magdalenakerkje bij Weitensfeld, dat in bezit was van het Domkapittel van Gurk.[878] Mogelijk werd dit kleine maar zeer fraaie venster vervaardigd in opdracht van bisschop Heinrich van Gurk (1167-74), voorheen abt van St.Peter in Salzburg (1147-67) en de vermoedelijke opdrachtgever van het Antiphonarium. Uit zijn tijd stamt ook de romaanse beschildering van de Stiftskerk van St.Peter (c.1150), waarvan enkel nog een sterk aan het Antiphonarium verwante vrouwenfiguur resteert: een personificatie van de kloostergetijden op de koorwand (afb. 151). Een in het wit geklede jonge maagd met onbedekt haar verschijnt in de deuropening van een ronde torenbouw, met op de deurvleugels de inscriptie *Hora Tercia*, het ‘derde uur’. Zij staat in een elegant gedraaide houding en kondigt met een wijzend gebaar de tijd voor het koorgebed aan. Met haar langbenige gestalte, golvende haren en sprekende gebaren lijkt deze Salzburgse Hora een hoogromaanse voorgangster van de nog langgerektere maar ook stijvere Buraanse Flora. Geheel anders van karakter is een devotieschildering van Maria Magdalena op een naburige pijler, die kenmerkend is voor de ‘zware stijl’ van Salzburg uit het tweede kwart van de 13e eeuw, waartoe de Buraanse beeldcyclus dus zeker niet gerekend kan worden. De proporties van deze Magdalena met haar compacte gestalte en ronde hoofd zijn bijna tegengesteld aan die van het Magdalenavenster, hoewel ook hier de handen opvallend fijn gevormd zijn.[879] Een volumineuze en ronde figuurstijl kenmerkt ook de Salzburgse portaalsculptuur uit deze periode, zoals het timpaan van St.Peter zelf en het Madonnatimpaan in het Salzburgs Museum (afkomstig uit de Dom?) die sterke Noord-Italiaanse invloeden laten zien uit de kring van Benedetto Antelami.[880]

---

877 Friesach, Hospitiumkerk: Klemm 1998, 123-4; Demus 1968, 207, pl. 232: beeldveld c.5 x 5 m: 2 stroken.

878 Magdalena-venster (38 x 13 cm), uit Weitensfeld im Gurktal; Klagenfurt Diöz.museum; *Staufer* nr 420, afb. 224; Biedermann 1990, kleurafb.; Legner 1996, pl. 166; Krems 1964, nr 67, kleurpl. 6 (E. Frodl-Kraft).

879 Stiftskerk St.Peter: restant van allegorie op zuidwand van Chorus minor, met links van de toren nog voeten van op raderen (van de tijd) staande mannenfiguren. Demus 1974, 288, afb. 38; Demus 1968, 206 f., afb. 69 en 70: Hora op koorwand en Magdalena op zuidpijler voor koor (aan kant van zijbeuk, nabij graf van St.Rupertus). De gemijterde stichterfiguur stelt vermoedelijk niet aartsbisschop Eberhard II voor maar een abt van St.Peter, aan wie in 1231 het pauselijke privilege tot het dragen der pontificalia (waaronder de mitra) was verleend: abt Berthold (1231-42) of abt Richer (1242-59).

880 Salzburgse timpanen (wit marmer): abdij St.Peter: Christus tussen Petrus en Paulus (voor 1244); Salzburg, Museum Carolino Augusteum: Madonna met engelen (tweede kwart 13e eeuw): uit de romaanse Dom of het Westportaal van de aan Maria gewijde parochiekerk van de Dom (nu Franciscanerkerk), gewijd 1221/22; Wittelsbach 1980, I/2, nr 78; cf. Staufer 1977, nr 491, afb. 296; Krems 1964, nr 77. Vgl. de vm. kapittelkerk van

In de eerste helft van de 13e eeuw vinden we deze massieve Salzburgse stijl ook in Brixen/Bressanone (Zuid-Tirol), waar aartsbisschop Eberhard II voorheen bisschop was (1196-1200) en de herbouw van de Dom voltooide. De romaanse Dom ging verloren, maar in twee kleinere kerken aan de Domkruisgang resteren nog fragmenten van muurschilderingen uit deze tijd. In het schip van de Lievevrouwekerk (1214-21) is de zone boven het latere gotische gewelf behouden gebleven, met allegorische vrouwenfiguren in een architectuurkader: de klassiek geklede deugden en 'dochters van Jeruzalem' tegenover de wereldse ondeugden en 'dochters van Babylon'. In de wat latere Johanneskapel (mid 13e eeuw) vormen de tronende Sapientia (de Salomonische Wijsheid) en Ecclesia de centra van een complex beeldprogramma. De Iweinschilderingen in de nabije burcht Rodenegg (c.1230-40?) laten dezelfde imposante figuurstijl zien in een wereldlijke en verhalende toepassing. In de volumineuze figuren met hun byzantiniserende koppen en krachtige modellering lijken nieuwe Veneto-Byzantijnse invloeden zich te verenigen met sculpturale impulsen uit de eigentijdse beeldhouwkunst. Hoewel de Buraanse tekenaar in zijn plooival wel plastische elementen aan deze nieuwe 13e-eeuwse schilderstijl ontleent (vooral bij de spelminiaturen), blijven zijn figuren verankerd in de lineaire romaanse vormentaal van de 12e eeuw. Het stijlcontrast tussen de Carmina Burana en deze contemporaine wandschilderingen blijkt direct bij vergelijking van bijvoorbeeld de Buraanse Dido met de treurende Laudina uit de Iweincyclus (afb. 152) en van Fortuna met de tronende vrouwenfiguren uit Brixen.[881] Een meer aan de Carmina Burana verwante langgerekte figuurstijl treffen we in Zuid-Tirol aan in de kapel van het kasteel Hocheppan of Appiano bij Bozen/Bolsano. De in 1131 door bisschop Altmann van Trente gewijde burchtkapel werd begin 13e eeuw (c.1205-10) gedecoreerd door een inheemse werkplaats, die naast de invloeden uit Salzburg ook zelfstandig Veneto-Byzantijnse stijlkenmerken heeft verwerkt en westelijk-romaanse motieven heeft opgenomen, deze laatste via de meesters van Marienberg-Burgeis en van Müstair (c.1170-80). De centrale absis (met ingebouwd altaar) toont in het gewelf een tronende Madonna met engelen en op de wand daaronder twee stoeten van wijze en dwaze maagden (afb. 153/159).[882] Aan Maria's rechterhand bevinden zich vijf devote maagden (met nimbus), die kelken dragen en de zegen ontvangen van hemelse bruidegom, terwijl aan de andere zijde van het venster vijf ijdele maagden met hun gedoofde lampen vergeefs aankloppen bij de hemelpoort. De weergave van het thema lijkt een voortzetting van de cyclus uit Friesach, waarbij de gesluierde wijze maagden tevens herinneren aan de Maria Magdalena op het venster uit Weitensfeld. De slanke vrouwenfiguren van Hocheppan, met hun verfijnde gezichten en elegante gebaren, gaan evenals die van Friesach terug op de Salzburgse figuurstijl van het Antiphonarium, zoals een vergelijking met bijvoorbeeld de vrouwen op de miniatuur met de geboorte van Maria laat zien. De dwaze maagden van Hocheppan gaan echter geheel gekleed naar de mode van de tijd, waarmee ze hun gehechtheid aan de wereld verraden. Deze modieuze jongedames laten zich dan ook goed vergelijken met de vrouwenfiguren in de wereldlijke Carmina Burana, die een iets later modebeeld laten zien. Evenals Dido en 'Flora' dragen de modebewuste meisjes van Hocheppan het haar in twee lange vlechten, enkel de laatste lijkt zoals Fortuna loshangend haar te hebben. Ook hun algemene kledingsilhouet komt overeen met dat van Dido en 'Flora', met een nauw aansluitend bovenstuk en een soepelvallende lange rok, hoewel hun strakgesnoerde lijfje de borsten meer laat uitkomen. Hun bovenkleed is echter nog voorzien van de extravagante sleepmouwen van eind 12e eeuw, die in de Carmina Burana geheel ontbreken. Wel zijn ze evenals Dido en Fortuna gehuld in een (met hermelijn gevoerde) openhangende mantel met koordsluiting, die bij de tweede maagd goed zichtbaar is. De tronende Fortuna in haar ruimgeplooide gewaad vertoont in proporties en gezichtstype nog enige gelijkenis met de majesteitelijke 'Byzantijnse' Madonnafiguur. Deze overeenkomsten in figuurstijl en kleding zijn

---

St.Zeno in het naburige Reichenhall, gewijd in 1228: Maria tussen St.Zeno en St.Rupertus, de patroonheiligen van Verona en Salzburg;; Legner 1996, pl. 112, 182.

[881] Zie boven: Fortuna. De Dom van Brixen werd na brand herbouwd (1174-1200) en, na nieuwe brandschade (1234), in 1237 heringewijd door Eberhard II. Lievevrouwekerk: Diemer 1987-2, 54-5, afb. 9-11; Demus 1968, 133, pl. 72-3; Frodl-Kraft 1954, 25-34, afb. 11-18. Johanneskapel: Wolfsgruber 1988, 50-1, afb. 90-1; Schupp 1982, afb. 12: Perseverantia (Ecclesiawand); Rodenegg: Schupp 1982, met afb.

[882] Hocheppan: Demus 1968, 131-2, pl. XXIX-XXXII/67-8, sp. pl. XXX; Demus 1974 , 294-5, afb. 40; Rasmo 1973; Frodl-Kraft 1954, afb. 22-3: vrouwenfiguren vgl. Antiphonarium (Geboorte van Maria). Voor Marienberg-Burgeis en Müstair, zie Demus 1968, 129-31, pl. 64-5, 66/XXVIII, afb. 11.

vermoedelijk te verklaren vanuit een gemeenschappelijke basis in de Salzburgse school, de dominante westers-hoofse mode-idealen van de tijd en de nabijheid van Noord-Italië en Venetië.
De voor Hocheppan bepalende Venetiaanse stroming is de plastisch-bewogen fase van de Passiemozaïeken in de San Marco (laat 12e eeuw) en de stilistisch verwante Passieschilderingen in de Domkrypte van Aquileia, die mogelijk uit de tijd van patriarch Pellegrinus II (1195-1204) stammen. De krypte behoort tot de door patriarch Poppo (1019-42) herbouwde Dom, die in 1031 werd gewijd. Uit deze periode dateert nog de absisschildering, die in het gewelf een 'Maiestas Mariae' toont met de heilige martelaren van Aquileia en stichterfiguren. Links is de patriarch (met kerkmodel) geportretteerd en rechts de Salische keizerfamilie: Conrad II (1024-39) met keizerin Gisela en prins Henricus (geboren in 1017). De decoratie staat in compositie en stijl nog geheel in de traditie van de absiden in Rome, maar vanaf de tweede helft van de 11e eeuw komt Aquileia, ondanks de eeuwenlange patriarchenstrijd met Grado-Venetië, steeds meer in de artistieke invloedssfeer van Venetië. De mozaïekdecoratie van de in 1063 begonnen San Marco vormde de hoofdbron van de Byzantijnse invloed op de schilderkunst van Noord-Italië en het Alpengebied. Mede door de steeds nauwere kerkelijke relaties tussen Salzburg en Aquileia bleef dit Byzantijnse element bepalend voor de Salzburgse kunst tot in de 13e eeuw. Evenals in Salzburg zien we in Venetië een ontwikkeling van een Byzantijnse naar een eigen romaanse stijl, die in de late 12e eeuw resulteert in een maniëristische synthese van Byzantijns en laat-romaans. In de krypteschilderingen van Aquileia, vermoedelijk het werk van een of meer ateliers uit de Veneto, komen de ingrediënten van deze synthese fraai tot uiting. Het meest Byzantijns is de Passiecyclus aan de wanden, met dramatische scènes van de kruisiging, kruisafneming en bewening (en de dood van Maria). Vooral bij het paneel met de kruisafneming valt de gemanieerde vormgeving van de plooival op, met complexe bundels van scherpgesneden en vaak hoekige plooien (afb. 154). We zien hier opmerkelijke parallellen met de plooivormen in de Carmina Burana, met name bij het kleed van Fortuna en de plastisch uitgewerkte kleding van sommige spelers. De 'bewogen' plooibundel over Fortuna's linkerknie komt hier al voor bij de omslagdoek die de treurende Johannes tegen zijn wang houdt. Ook de zo karakteristieke driehoekige haakplooien zien we hier bij meerdere figuren terug. Tot het vormenrepertoire behoren verder puntzakplooien, roterende plooien, T-plooien, tangplooien en zigzagplooien. We zien hier als het ware de geschilderde prototypes van de plastische plooistileringen, die de Buraanse tekenaar bij de kleding van enkele spelers tot in het absurde heeft uitgewerkt, als een artificieel aandoende 'ophoging' van zijn simpele lijntekeningen. De Burana-miniaturen delen hun slanke figuurstijl met deze Veneto-Byzantijnse schilderingen, maar van de lichaamsplastiek is weinig terug te vinden. De zo kenmerkende expressieve gebaren en gezichtsuitdrukkingen zien we in de Buraanse cyclus enkel bij het smartelijke slachtoffer van Fortuna, niet bij het tamelijk verstild weergegeven Didodrama.
Op de gewelven van de driebeukige krypte van Aquileia wordt de legende van de patroonheiligen Hermagoras en Fortunatus verhaald in 20 scènes. Deze uitvoerige legendecyclus bevat al meer noordelijk-romaanse elementen, die mogelijk op invloeden uit Salzburg teruggaan. Dat is misschien ook het geval bij de profane sokkelschilderingen onder de Passiescènes, die het karakter van lijntekeningen hebben en geheel westelijk-romaans zijn in thematiek en stijl. De 1.20 m hoge sokkelzone bootst een geborduurd wandkleed na, met een fragmentarisch bewaard beeldverhaal in rode en roodbruine penseeltekening, met kleuraccenten in oker en groen. Het thema lijkt ontleend aan een kruisvaarderscyclus, met scènes die zich evenals het lijdensverhaal van Christus in het Heilige Land afspelen. Het best behouden is de zuidzijde, met een kruisridder die te paard een saraceen achtervolgt, een troonscène met pelgrims en een aanstormende ruiterstoet (afb. 73). Aan de noordzijde is nog de held in confrontatie met een leeuw zichtbaar. Zo wordt op de wanden van de krypte de actuele kruistochtthematiek getoond in directe samenhang met de kruisdood van Christus in Jeruzalem. Uiteraard laat de profane cyclus op de onderwand zich het best met de Burana-tekeningen vergelijken. Dit geldt vooral voor de ceremoniële troonscène, waar een op een vouwstoel tronende heerser een situla in ontvangst neemt van een ridder, gevolgd door een drietal pelgrims. De rond of na 1200 gedateerde penseeltekeningen vertegenwoordigen duidelijk een eerdere romaanse stijlfase, met tamelijk robuuste figuren, ronde vormen en een spaarzame plooiweergave, zo blijkt uit een vergelijking met de Fortuna-koning, de zittende spelers en de bekerdragers uit de Carmina Burana. Toch vertoont de figuurstijl - ondanks het verschil in tijd en medium - wel enige verwantschap, zoals eerder al te constateren viel voor de lichtvoetige paarden, die in beide gevallen het klassieke Italiaanse type volgen. Deze elegante dierstijl zagen we ook bij de jachtscène op de buitenmuur van de slotkapel

van Hocheppan, waar het rijpaard van de hoofse ruiter grotendeels is weggevaagd maar de ranke windhonden en het sierlijk omkijkende hert behouden bleven (afb. 78).[883]

De vroege 13e eeuw: Salzburg en Scheyern

De eindfase van de romaanse boekschilderkunst in Salzburg wordt gemarkeerd door twee prachthandschriften, die aan het begin en na het midden van de 13e eeuw gedateerd worden. Het begin van deze periode valt samen met de voltooiing van de geheel herbouwde Salzburgse Dom (1181-98), waarvan de decoratie wellicht deze nieuwe stijlfase inluidde. De laat-romaanse Dom is vervangen door barokke nieuwbouw, maar mogelijk geven de kwalitatief hoogstaande schilderingen in het zogenaamde 'Orationale van St.Erentrud' (c.1200) nog een indruk van de nieuwe monumentale stijl van Salzburg. De waardige en sterk gemodelleerde figuren verraden in zowel stijl als iconografie de verwerking van recente Byzantijnse invloeden, vermoedelijk via Venetië. Deze hernieuwde opname van Byzantijnse motieven blijkt bijvoorbeeld uit de icoonachtige Madonna-voorstelling in de gouden O-initaal van de gebeden voor Maria Lichtmis (Purificatio), met de Griekse benaming *Sca.Theotocos* voor de Moeder Gods. De nieuwe Byzantijnse invloedgolf komt evenzeer tot uiting in de statige figuren van Christus en de apostelvorsten in de initiaalminiatuur met de 'Traditio legis' bij het hoogfeest van Petrus en Paulus. Hun rijk gedrapeerde gewaden kenmerken zich door een plastisch-geronde, woelige plooival, waarvan we nog elementen terugzien in de Buraanse plooiplastiek: de lus- en puntplooien langs de rug en het achterbeen, tangplooien in de vouwen, opwaaiende plooibundels bij de benen etc. De soepele gewaadmodellering van deze figuren vinden we ook bij de koning boven Fortuna's rad, terwijl de draperie bij Fortuna zelf veel hoekiger van vormgeving is. Hun lange ernstige gezichtstype laat zich vergelijken met de frontale Christusfiguur, maar bijvoorbeeld ook met Benedictus, inclusief de wat misprijzende gelaatsuitdrukking. De omlijsting van de miniatuur is gevuld met kleurbanen in plastisch werkende gradaties, van het type dat ook in de Carmina Burana wordt toegepast.[884] De romaanse schilderstijl van Salzburg bereikte rond het midden van de 13e eeuw een laatste hoogtepunt in het Lectionarium voor St.Peter, waarin de mislezingen vooraf worden gegaan door portretten van de vier evangelisten en van Petrus en Paulus als auteurs van de apostelbrieven. De schrijvers tronen in een architectuurkader tegen een blauwgekleurde achtergrond. De monumentale klassieke figuren zijn gehuld in ruime gewaden, waarvan de door lavering gemodelleerde plooival al gotische kenmerken vertoont.[885]
Uit de tussenliggende tijd, de eerste helft van de 13e eeuw, zijn geen prachtcodices uit Salzburg bekend. Wel werd in deze periode in het Beierse klooster Scheyern, het huisklooster van de hertogelijke dynastie von Wittelsbach, een reeks handschriften van groot formaat geproduceerd met illustraties in verschillende technieken en stijlen. Deze diversiteit komt fraai tot uiting in de reeks dedicatie-afbeeldingen van de kloosterpatrones Maria, die een Byzantijns model volgen van eenzelfde type als de Salzburgse *Theotocos*, maar dan in een frontale zithouding met het kind op schoot. De beeldcyclus van het Matutinale (c.1220-30) toont Moeder Gods in een scherpe pentekenstijl, tronend in een architectuurkader en met het kerkmodel in de hand. In eenzelfde tekenstijl troont zij op de regenboog in een mandorla, als onderdeel van een 'Boom van Jesse' (c.1225), die later als titelbeeld voor de *Antiquitates Iudaicae* werd gebruikt (tegen 1240). Dan zetelt zij tweemaal in geschilderde gedaante op een hoge troon, geflankeerd door twee engelen, eerst geheel in Byzantijnse stijl in de

[883]Zie boven: Lente: paard en hert. Aquileia: Anthony 1951, 108-10, afb. 181-7: absis en krypte; Grabar 1958, 48-51; Demus 1974, 266-7, 295; Demus 1968, 61, 128-9, pl. 8: absis, pl. 58-63/XXV-VII: krypte, pl. XXVI: legende, pl. 60/XXVII: kruisafname, pl. 61: sokkel; Kugler 1973.

[884]'Orationale van St.Erentrud': München BSB Clm 15902 (uit Nonnberg, maar oorspr. bestemd voor/ontstaan in St.Peter); Klemm 1980, nr 274, afb. 622: Paulus (8r), 631: Petrus (37r), 627: Theotocos, 628: Benedictus (75r).Traditio legis (113v): Frodl-Kraft 1954, 28, afb. 26 en Demus 1974 , 293-4, afb. 20; *Thesaurus librorum* 1983, nr 34: Maria (124v): Deesis-type.

[885]Lectionarium: Berlijn SB Ms.theol.lat.fol.52; dedicatie aan Petrus (fol. 7r). Regensburg 1987, nr 50, pl. 38, 39, 125; vgl. Schmidt 1987, 506-8, met afb.; *Zimelien* 1975, nr 56; *Staufer* 1977, nr 745, afb. 537: Marcus.

Historia Scholastica (c.1230-40) en daarna in een meer westerse vormgeving in de *Glossarium*-codex uit 1241, die verder alleen maar pentekeningen bevat.[886]
Het schrijfatelier van Scheyern was gespecialiseerd in pentekeningen tegen een gekleurde (blauw-groene) achtergrond, waarmee zowel liturgische als geleerde boeken werden gedecoreerd. Daarom is het opmerkelijk dat juist voor een schoolboek als de *Historia Scholastica* van de Parijse universiteits-leraar Petrus Comestor (c.1170) de keuze viel op de dekverftechniek, waarvoor vermoedelijk een specialist van buiten moest worden aangetrokken. Op de openingsafbeelding met de tronende Madonna volgen vier dubbelminiaturen met tronende personificaties van Philosophia en de *Artes Liberales*, geflankeerd door antieke geleerden.[887] De beeldcyclus biedt dus geen illustratie van Comestors werk over de bijbelse historie en de wereldgeschiedenis, maar brengt op representatieve wijze het middeleeuwse onderwijssysteem in beeld, in de eerste van een groep prestigieuze studieboeken. De verdeling van de Artes-afbeeldingen over de pagina's, het Trivium met Filosofie op de voorzijde en het Quadrivium op de achterzijde van een dubbelblad, wijst op een monumentaal model met Philosophia in het midden. De Madonna-figuur is zeer zorgvuldig uitgevoerd, met kleurige modellering en fijne withogingen. Deze getrouwe navolging van een Veneto-Byzantijns model in zowel type als gewaadbehandeling doet vermoeden dat de schilder uit Salzburg afkomstig was.[888] De golvende draperie van de Orationale-stijl heeft zich verhard tot een hoekig-gebroken plooival, die eveneens van Byzantijnse herkomst is zoals we al bij de Passieschilderingen van Aquileia zagen. De zachte modellering van de ovale gezichten en smalle handen heeft zich echter weten te handhaven evenals de fijne haartekening (bij de engelen). Ook keert hier de omlijsting met kleurbanen terug: links/boven in oranje-roodschakering en rechts/onder in geel-oker-groentinten, zoals in de Carmina Burana. De met wit in roserood gemodelleerde plooival van deze 'Byzantijnse' troonfiguur vormt als het ware de matrix voor de met rood getekende en rose aangezette gewaadschemata van de Buraanse Fortuna: de hoekige plooilijnen rond de knieën en onderbenen, met de 'gebroken' puntplooien daartussen.
De figuurstijl en de scherpgebroken plooival van de Madonnafiguur is ook terug te vinden bij de twee *Artes*-figuren op de pagina ernaast, Musica en Astronomia, hoewel deze naar de mode van de tijd gekleed gaan (afb. 155). Deze invloed is het sterkst bij de frontaal tronende Astronomia, die in houding en gewaadstijl ook het meest op de Buraanse Fortuna lijkt. Bij hun ruimvallende kleed zien we eenzelfde combinatie van lusvormige plooien boven het middel en een hoekige plooival rond de benen. Evenals de koning boven Fortuna's rad dragen de antieke wetenschappers, die Astronomia flankeren, eigentijdse kleding die een veel soepeler plooival laat zien. Op de miniaturen die volgen zijn de gewaden nog zachter en ronder gemodelleerd, maar wel soms met hoekig gebroken zomen, zoals de slotpagina laat zien met de twee andere vakken van het Quadrivium. Hier worden de Artes door mannelijk figuren gepersonifieerd, Arithmetica door een oude baardige filosoof, vergezeld door twee jongelingen en Geometria door een jonge man, begeleid door twee grijsaards (afb. 156). Het gezichtstype van deze mannenfiguren is onmiskenbaar Italiaans van karakter en staat nog in de traditie van de Romeinse Pantheon-Bijbel van een eeuw eerder, tot in details van de haardracht en baardvormen toe, zoals blijkt uit een vergelijking met de personages op het Exodus-blad. Ook voor de statige figuurstijl van de Salzburgse schilderschool is dit voorname gezichtstype bepalend geworden. Zoals Astronomia's gelaat een verzachte versie lijkt van het strenge gezicht van de Ecclesia uit Passau, zo zien we het eerbiedwaardige gezichtstype van de oude filosofen al bij de tronende Petrus en zijn begeleiders op de dedicatie-schildering van het Antiphonarium, en de nobele trekken van de jonge

[886]Scheyern-Madonna's: Klemm 1998, nr 10, afb. 45: Matutinale Clm 17401; nr 13, afb. 46: Maria in Boom van Jesse, als titelblad van Josephus-codex Clm 17404; nr 12 en 14, afb. 54 en 62: *Historia* Clm 17405 en *Glossarium* Clm 17403.
[887]Petrus Comestor (†c.1179), *Historia scholastica*: München BSB Clm 17405, 230 bl. van 44 x 30 cm, fol. 2^{v}: enkelblad met dedicatie-afb.: Maria, met scriptor: frater Chuonradus, fol. 3-4: dubbelblad met *Artes*-miniaturen; Klemm 1998, nr 12, afb. 54 (Maria), 55 (3^{r}: Musica en Astronomia), IV (4^{v}: Arithmetica en Geometria); dezelfde afb. in: Wittelsbach 1980 I/1, 487-9, afb. 167 en 171, I/2, nr 159 (R. Kroos). Zie boven: Fortuna.
[888]De compositie van de tronende Godsmoeder met engelen vinden we al in het Salzburgse Antiphonarium, terwijl op een andere pentekening aartsengelen in Byzantijnse kledij Christus flankeren die op de regenboog troont. Zie Demus 1974, afb. XXVIII: Christus (p. 724) en afb. XX: Maria (p. 497), met eenzelfde troonkleed , vgl. afb. 37: muurschildering van St.Romanus in de burcht van Friesach (mid 12^{e} eeuw): het patroon van zijn bisschopskleed.

wetenschappers bij de drie clerici aan hun voeten.[889] Voor de plastisch-soepele gewaadstijl van deze meer klassiek geklede geleerden vinden we opmerkelijke parallellen in het Orationale, evenals voor hun typerende handgebaren, met name bij de figuren van Petrus en Paulus, in hun afzonderlijke initialen en op de *Traditio legis*-miniatuur. Bepaalde elementen van de plastisch gemodelleerde plooival zien we hier meer geabstraheerd en als met een guts uitgediept terug: de lussen langs het been en de tang- en haakvormen in de knieholtes. Daarnaast lijkt de kledingstijl van de astronomen al meer gotisch-vloeiend van karakter, evenals de elegante zithouding van bepaalde nevenfiguren en hun extreem kleine spitse voetjes. Ook Musica en Astronomia volgen in hun kledij de westerse mode van de 13e eeuw. Zo laten deze Artes-schilderingen een typisch laat-romaanse mengeling zien van Salzburgse, Venetiaans-Italiaanse en westerse elementen, de laatste mogelijk via Regensburg. Ondanks het verschil in medium en formaat, de Artes-miniaturen meten c.32 bij 24 cm, staan deze voorstellingen in figuurstijl dicht bij de contemporaine beeldcyclus in de Carmina Burana, die eenzelfde amalgaam van invloeden vertoont. De overeenkomsten zijn het sterkst bij Fortuna, die verwant is aan de ten hemel wijzende Astronomia, en de koning op haar rad, die gelijkenissen vertoont met beide astronomen: in zijn houding en gewaadstijl met Ptolemeus, in zijn vorstelijke waardigheid met 'Atlas *rex*'. Elementen van de plastische plooival vinden we in de Buraanse cyclus vooral op de spelminiaturen, waar we bij de bordspelen ook vergelijkbare troonzetels zien. Met name het triktrak-spel doet in compositie sterk aan de Arithmetica-voorstelling denken, niet alleen door de vormgeving van het rekenbord dat deze Ars met een wijzend gebaar in handen houdt, maar ook door de blokvormige zetels van de rekenkundigen, de zithouding van de linkse figuur en de handhoudingen van de rechtse. Ook bij het dobbelspel vinden we vergelijkbare zithoudingen en handgebaren. Het lijkt erop dat beide cycli, die van de Artes en het spel, teruggaan op beeldmodellen uit een gemeenschappelijke school: Salzburgs met een sterke Italiaanse inslag. Mogelijk hebben beide kunstenaars, de Artes-schilder en de Burana-tekenaar, ook binnen deze zelfde school hun opleiding genoten. De stijl van de Buraanse tekenaar is ten opzichte van de modellerende schildertechniek van de Artes-meester wel tekenachtiger van karakter, scherper en harder van lijn, met hoekigere gezichten. Deze lijntekening is echter aangevuld met vergelijkbare elementen van inkleuring: de blauw-groene paneelgrond en geschakeerde lijst bij de hele cyclus, inschildering van de kleding op de Didominiatuur en vooral bij het liefdespaar. Bij dit paar zien we eveneens het contrast tussen de soepele plooival met zachte kleurmodellering bij het meisje en een hardere plooitekening met hoekige zomen bij de jongen. Maar vooral bij dit liefdespaar valt ook op, dat het ideaalbeeld van de Buraanse figuurstijl nog ranker en slanker is dan bij de volumineuzere schilderingen.

Italiaanse connecties: rechtsboeken uit Bologna

De extreem langgerekte figuurstijl van de Carmina Burana vinden we in deze periode wel in enkele rechtshandschriften uit Admont en Salzburg, die op verbindingen met Italië wijzen. Wat ouder dan de Codex Buranus is een 13e-eeuwse codex in Admont met de verzameling van canonieke rechtsteksten, die de monnik Gratianus rond 1140-42 in Bologna samenstelde onder de titel *Concordantia discordantium canonum*, maar die algemeen bekend werd als 'Decretum Gratiani'. De Gratianus-codex bevat miniaturen en initialen op goudgrond, geschilderd in een verfijnde stijl. Zo zien we bij causa 31 over echtbreuk een omhelzend paar dat in houding en elegantie aan de Gemini van het Millstatt-Sacramentarium herinnert, maar in een nog slankere figuurstijl (afb. 157). De getailleerde kledij, met afhangende manchetten bij de vrouw, sluit nog aan bij het modebeeld van eind 12e eeuw.[890] In Gratianus-handschriften wordt causa 35 over het huwelijksrecht vaak geïllustreerd door een verwantschapstabel, gepresenteerd door stamvader Adam, keizer Justinianus (als wetgever) of een huwelijkspaar. Dit laatste motief vinden we ook in afschriften van de latere 'Decretalen van paus

[889] Antiphonarium: dedicatie-miniatuur (p. 166): Legner 1996, pl. 475. Is het toeval dat het zangboek dat de abt van St.Peter hier presenteert in dezelfde vormgeving terugkeert in de handen van Musica? Vgl. de gezichtstypen van jongemannen en engelen op bijbelscènes bij de hoogfeesten: Salzburg 1982, nr 424, afb. p. 161: Kerstmis en Epifanie; Zarnecki 1971, afb. 187: Pinksteren. Zie Demus 1974, afb. IV, V, VII, XV.

[890] Voor de kledingstijl van de vrouw, vgl. Frodl-Kraft 1954, afb. 25: het sterrenbeeld Virgo in het Salzburgse Orationale van St.Erentrud (c.1200). *Decretum Gratiani glossatum* (folio-formaat), 326 bl. van 38,5 x 26,5 cm; Admont Stiftsbibl. Cod. 72, fol. 255r, causa 31: paar in V (*Uxorem cuiusdam*); Buberl 1911, 86-7, fig. 89; op fol. 12r: H met staande monnik: Gratianus.

Gregorius IX', uitgevaardigd in 1234, en wel als titelafbeelding bij boek 4: *De sponsalibus*. Deze officiële teksten voor het kerkelijk recht werden gedoceerd aan de universiteiten van Bologna en Parijs en vandaar verder verspreid. Zo bevindt zich in Salzburg een 13e-eeuws Decretalen-handschrift met een dergelijk bruidspaar in fijne lijntekening (afb. 158). De 'verloofden' staan aan weerszijden van de als rankwerk weergegeven 'verwantschapsboom', waarvan zij de elkaar kruisende takken vastpakken.[891] Het langbenige jeugdige paar lijkt in conversatie verwikkeld over de kwestie van huwelijk en bloedverwantschap. De jonge vrouw draagt onder haar mantel een tot op de grond klokkend lang gewaad met strakke mouwen, de jonge man een kuitlang kleed. De figuren dragen geen gordelriem over hun nauw aansluitende kleding, wel zien we bij de man de karakteristieke sierband rond de bovenarm. De decoratie met vervlochten ranken en grotesken wijst, evenals de tekst, op een herkomst (van het model of het handschrift zelf) uit Italië, vermoedelijk Bologna. Hoewel dit 'Italiaanse' liefdespaar uit wat latere tijd dateert, wijst het wel op de richting waarin de stijlverwantschap van de 'modernste' afbeelding uit de Carmina Burana gezocht moet worden.

Modebeeld: kleding en haardracht

De jeugdige en elegante figuren van de Carmina Burana passen in het algemene 'hoofse' modebeeld, dat door Frankrijk werd bepaald en zich in de 12e eeuw met de hoofse cultuur over heel Europa verbreidde. De invloed van de Franse hofmode in Duitsland begon al mid 11e eeuw met het 'Franse huwelijk' van keizer Hendrik III (r.1039-56) met Agnes van Poitou (†1077), dochter van hertog Willem V van Aquitanië.[892] De modieuze verschijning van de heren en dames uit haar entourage vond direct navolging bij de Duitse adel. De mannen gingen naar Frans gebruik hun baard afscheren 'als een clericus' (*quasi clericus*) en lieten hun haren juist langer groeien, 'zoals vrouwen', waarbij ze hun lange lokken krulden met een friseertang.[893] Om hun adellijke benen goed uit te laten komen droegen de modieuze hovelingen nauwgesneden korte lijfrokken of juist lange gewaden met hoge splitten. De dichter van de Latijnse ridderroman *Ruodlieb*, een monnik uit het Beierse klooster Tegernsee, toont zich rond 1050 al op de hoogte van deze noviteit: 'Daarna trok hij een veelkleurige (rijkgeaderde) pelsrok aan, voor en achter gespleten'.[894] De anonieme auteur dichtte zijn werk dan ook voor het Salische hof van keizer Hendrik III. Uit deze zelfde vroeg-hoofse kring stamt ook de voorloper van de

[891] *Gregorii IX papae decretales* (ws samengesteld door de dominicaan Raimundus van Pennaforte): Salzburg, Studienbibl. V 3 B 15 (folio-formaat), fol. 180r: (onvoltooide?) pentekening, waarvan de achtergrond op enkele plaatsen is ingekleurd met blauw en rood, de (niet ingevulde) verwantschapstabel op de onderhelft is gedecoreerd met een vliegende adelaar in het boogveld, een hurkende drinker en onder een vissenpaar. Tietze 1905, nr 96, fig. 36, vgl. fol. 198r: docerende paus in rood/blauwe G-initiaal (geen afb.). Vgl. een latere editie uit Bologna (derde kwart 14e eeuw), met supplementen (1298, 1317); Wenen ÖNB Cod.2056, fol. 302r: miniatuur met een modieus - paar dat de takken van de verwantschapsboom vastpakt en onderaan een jachtscène (hertejacht tussen bomen met vogels); Mazal 1988, 24.

[892] Zie bv. *Salier* 1992, 252-4: Codex Aureus van Goslar (Echternach 1050-56; Uppsala UB, Cod. C 93): 'Heinricus et Agnes' gekroond door Christus, waarbij de keizerin een rozerood kleed draagt met goudboorden en zeer wijd uitlopende mouwen.

[893] Bumke 1986, 187-207, 108-9: kerkelijke kritiek op de nieuwe Franse mannenmode, met citaten, o.a. van de Normandische monnik Ordericus Vitalis uit St.Evroul (©na 1140): *longos crines veluti mulieres nutriebant...Crispant crines calamistro* (gloei-ijzer); *Historia ecclesiastica*, ed./vert. M. Chibnall, Bd.1-6, 1969-80: 4, 188. Voor langgelokte jongelingen, zie bv. de *Disputatio*-tekening in Klosterneuburg (CCl 311, slotbladen (c.1200); *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A 24), het grafelijke familieportret aan het begin van de Falkenstein-Codex (Herrenchiemsee 1166-96; München BHSA, Kl.Weyarn Lit.1; *Wittelsbach* 1980, I/1, pl. 19) en het Salzburgse Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65): beulen bij geseling/kruisafneming (p. 630), hovelingen van David en Salomo (p. 800 en 805); *PK MA* I, pl. 412; Demus 1974, afb. XXIX en XXXI.

[894] Bumke 1986, 198, n.96: *Ruodlieb* X,123-4: *Post haec pellicium mox induerat varicosum, Prae vel post fissum*. Zie boven: woord-beeld: schaak.

Carmina Burana, de befaamde *Carmina Cantabrigiensia*, een zeer diverse verzameling van geestelijk en wereldlijk liedrepertoire, waaronder lofdichten op Hendrik II, Conrad II en Hendrik III.[895]
Ook de Duitse dames gingen kleding dragen 'in Franse snit': getailleerde jurken met wijd uitlopende mouwen, die weer geïnspireerd waren door de rijk gedecoreerde gewaden van het Byzantijnse hof. Het damesprofiel van de late 12e eeuw werd gekenmerkt door strak aangesnoerde jurken, voorzien van smalle mouwen met lang afhangende sleep-manchetten. In West-Europa raakten deze siermouwen (*manches*) tegen 1200 weer uit de mode, maar elders en vooral in de kunst zijn ze daarna nog veelvuldig aan te treffen, bijvoorbeeld bij de extravagant geklede *Artes*-figuren uit Aldersbach (c.1225-30), maar ook in de Beierse *Eneide* (c.1230), als attribuut van hoofsheid, en bij de dwaze maagden van Hocheppan (c.1207-18), als teken van wereldse ijdelheid.[896] In de Carmina Burana komen deze hangmouwen echter niet meer voor, evenmin als de strakke kledij en lange lokken bij de mannen.De Buraanse figuren sluiten daarentegen aan bij het meer gematigde modebeeld van de vroege 13e eeuw, met soepeler vallende gewaden en mouwen met smalle manchetten, en ook de specifieke vormen van de gordelriem, mantel en hoofdtooi zijn typisch 13e-eeuws.
Zoals zo vaak zijn geen van deze verschijnselen nieuw, maar hun combinatie en algemene acceptatie levert wel een uniek tijdbeeld op, dat ook nu weer door Frankrijk werd gedicteerd. Zoals eerder zet weer een Aquitaanse vorstin de toon voor de nieuwe hoofse modestijl: de spraakmakende Eleonora of Alienor (1122-1204), kleindochter van de troubadour hertog Willem IX, die eerst gehuwd was met de Franse en daarna met de Engelse koning, en als zodanig ook bezongen wordt in de Carmina Burana (CB 145a). Op haar zegel uit de tweede helft van de 12e eeuw draagt zij nog een strakgesneden kleed met lange hangmouwen, maar haar grafbeeld in Fontevrault (Anjou) toont haar in de sluike fijngeplooide kledij van begin 13e eeuw, met aansluitende mouwen en de bijbehorende accessoires: om het middel een ceintuur met gesp en afhangende riemtong, om de schouders een openhangende mantel met koordsluiting, rond het gelaat een strakke kinband, gecompleteerd door sluier en leliekroon.[897] In de beeldende kunst heeft dit nieuwe hoofse silhouet zich middels de portaalsculptuur van de nieuwe Franse kathedralen zeer snel over Europa verspreid, gevolgd door de schilderkunst en andere media. Het zuidelijke Alpengebied werd daarbij via twee wegen bereikt: een Duitse route, via Noord-Frankrijk en het Rijnland, en een Mediterrane route, via Zuid-Frankrijk en Italië. Hoewel de verschijning en aankleding van de Buraanse figuren als algemeen hoofs en Europees is te bestempelen, lijken bepaalde details in de kleding en de vormgeving van hun leefomgeving sterker op Italiaanse dan op noordelijke invloeden te wijzen.

Kapsel en kleding van de man
De Buraanse mannen volgen de Franse haarmode met hun gladgeschoren gezicht, waarbij de lange lokken inmiddels zijn ingekort tot het halflange 'pagekapsel' van de 13e eeuw. Het golvende kapsel valt tot over de oren, waarna het in de nek fraai omkrult, zoals vooral bij de jonge minnaar goed te zien is. Vrijwel alle mannelijke figuren kenmerken zich door deze verzorgde hoofse haardracht, inclusief het bedienende personeel en de kroeggangers.
Zij dragen daarbij de standaardkleding van hun tijd: een omgord bovenkleed (*tunica*) met rijsplit in combinatie met nauw aansluitende beenbekleding, bij de hoge heren nog aangevuld met een mantel.[898] In de standhouding van Eneas hangt de kuitlange rok gesloten af, maar bij de loophouding van de jonge minnaar valt de split voor open, evenals bij de zittende heerser op het rad en de wentelende

[895]'Cambridge Songs': rond 1050 in het Rijngebied (Spiers-Keulen-Trier) samengesteld in relatie tot het Salische hof; 49 liederen (47 Latijn en 2 Latijn-Duits) in een 11e-eeuws afschrift uit St.Augustine, Canterbury. Zie boven: liederenverzameling.
[896]Zie Thiel 1968, 178-9.Voor Hocheppan en vrouwenfiguren uit de Salzburgse school, zie Frodl-Kraft 1954, afb. 22-25, waarin de omslag van het modebeeld goed te volgen is: de Geboorte van Maria in het Antiphonarium van St.Peter (c.1160-65: wijde mouwen), het sterrenbeeld Virgo in het Orationale van St.Erentrud (c.1200: hang-manchetten) en het Margareta-venster van Ardagger (c.1230: smalle mouwen). Vgl. ook het omhelzende paar in de Gratianus-codex van Admont: getailleerde kledij en hangmouwen. Zie boven: figuurstijl.
[897]Zie Thiel 1968, 172; Evans 1952; vgl. Bumke 1986, 203-5. Braunschweig 1995, nr E 8: spitsovaalzegel van 'Alienor', type van dameszegel: staande edelvrouwe met leliestaf en valk. Piton 1913, 44-5, met afb. Het stenen grafbeeld (*gisant*) van koningin Eleonora vormde het model voor het houten beeld van haar schoondochter Isabelle d'Angoulême (†1246, tombe 1254).
[898]Voor de mannenkleding, zie Thiel 1968, 178-9; Bumke 1986, 197-210.

figuren eromheen. Deze rijsplit vergroot niet alleen de bewegingsvrijheid bij het paardrijden en lopen, maar biedt de mannen ook gelegenheid hun strak omhulde benen te tonen. In het hoofse ideaalbeeld vormen de benen immers de meest opvallende blikvangers van mannelijke schoonheid. Zo wordt in de *Tristan* verhaald dat de ridders op het hoffeest van koning Mark kleren droegen die met wonderbare pracht waren 'ingesneden en gespleten' (*zesniten und zehouwen*), waarmee vooral de jonge Riwalin opzien baarde bij de dames vanwege zijn statige 'keizerlijke benen'. Op de miniatuur van het Meifeest in de *Tristan*-codex tonen Riwalin en koning Mark hun in zwarte 'beenlingen' gestoken benen in een hoofs-elegante zithouding (afb. 68).[899]
Onder hun bovenkleed dragen de heren (en dames) nog een onderkleed of hemd (*camisia*) van fijn linnen, maar daarvan is in de Carmina Burana niet meer te zien dan een enkel randje boven de halsboord (bij het liefdespaar). De contemporaine *Eneide*-codex bevat in dit opzicht een instructieve afbeelding, waarop we Eneas zien bij het aankleden. Hij zit in een fijngeplooid linnen hemd op bed, met zijn zwarte beenlingen al aan, en krijgt door een dienaar een ruimgesneden bovenkleed aangereikt met omslagen aan de mouwen en een hoge rijsplit voor en achter. Door deze hoge splitten valt de rok bij het paardrijden in twee zijpanden af. Bij staande, lopende en zittende figuren is door de ruime plooival geen split te zien, zodat onzeker blijft of dit kleed in de *Eneide*-cyclus enkel als 'rijkleed' fungeert.[900] In de Carmina Burana zijn de tunica's smaller van snit en mogelijk zijn ze enkel van voren gespleten. De omslagen van de split vallen bij de staande Eneas en de naar de triktrakspelers lopende bediende precies tegen elkaar, maar bij de energieker bewegende minnaar steekt de knie door de openvallende split naar voren. De plooibundels aan de achterzijde lijken te wijzen op een doorlopend achterpand, maar geheel duidelijk is dit niet.
De mannen combineren hun kuitlange tunica met kousachtige beenbekleding van stof, die zeer nauw moest aansluiten om de schoonheid van de benen goed te laten uitkomen. Deze *Hosen* of 'beenlingen' zijn hier rood, zwart of oker van kleur of ongekleurd (wit).[901]
De luxe 'kousen' van de adel werden genaaid uit geverfde wollen stoffen, waarvan scharlaken (geschoren laken) de meest verfijnde was, met rood als de meest kostbare kleur. De vrouwen dragen in de Buraanse cyclus schoenen onder hun lange kleed, die bij Fortuna groen van kleur zijn, bij de in groen geklede 'Flora' rood en bij Dido rood omlijnd. Bij de gekleurde en ongekleurde 'beenlingen' van de mannen zijn echter geen schoenen aangegeven. Deze doorlopende been- en voetbekleding kon namelijk, versterkt met een leren zool, ook zonder verder schoeisel worden gedragen. Dit gebruik reflecteert zich ook in de boekschilderkunst. Zo zien we op de pentekeningen in het Salzburgse Antiphonarium (c.1160-65) wereldlijk geklede figuren die onder hun korte tunica's beenlingen dragen met nauw passende enkelhoge schoenen en soms ook nog ophoudbanden onder de knieën.[902] Maar op de illustraties van het Regensburgse *Rolandslied* (c.1170) is geen schoeisel meer ingetekend en in de

[899]Bumke 1986, 198, n.97, 100: Gottfried von Straßburg, *Tristan* v.672-3, 702-08 (ed. K. Marold 1969[3]); Tristan-codex: München BSB Cgm 51 (Zwaben/Bodenmeer c.1240-50), fol. 7[r]: Meifeest; Braunschweig 1995/2, afb. 109; *Thesaurus librorum* 1983, nr 39. Zie boven: lentebeeld.
[900]*Eneide*-codex: Fingernagel 1992, 117-8; Boeckler 1939, pl. 90 (73[v]), vgl. pl. 51, 8, 81: Eneas te paard, bij een toernooi (42[r]), bewonderd door de dames van Carthago (6[v]) en door Lavine (66[r]). Vgl. de *Tristan*-codex Cgm 51 (c.1240-50): hoe Tristan na de ridderslag te paard stijgt in een rijkleed met franjes (30[r]); Klemm 1998, nr 202, afb. 562; *Deutsche Literatur* 2003, afb. 13b; eenzelfde type rijkleed wordt al gedragen door de van de Deugdenladder vallende *miles* (215[v]) in de *Hortus Deliciarum* (c.1175-85). Vgl. Randall 1966, fig. 472: zwemmende valkenier in de Franse vertaling/kopie van het Valkenboek van Frederik II, geïllumineerd door Simon d'Orléans (laat 13[e] eeuw), met zijn uitgetrokken kleding op een rots: drie tunica's en een paar beenlingen; Parijs BnF fr.12400, fol. 115[v]; in het model, de Manfred-editie (zie Willemsen 1980), is deze marge-illustratie onder afgesneden: fol. 69[r]: wit hemd, groene tunica en rood overkleed, beide met rijsplit. Vgl. de ruiter op hertejacht in de standenreeks van Rein (2[r]) en de valkenier te paard op de sokkelschildering van Summaga in de Veneto (na 1211); Kugler 1973, afb. 50; zie boven: lente: paard.
[901]De beenlingen werden met banden aan de gordel van de linnen onderbroek bevestigd. Zie bv. de Hoogmoed als overmoedige jongeling die van zijn paard valt, in het modelboek van Villard (c.1215-40) en aan het zuidportaal van Chartres (c.1230-40): door de openvallende rijsplitten (voor en achter) worden onderbroek en beenlingen zichtbaar; Hahnloser 1972, pl. 6, afb. 50-51. Vgl. de salamander-vanger op het Physiologusblad (3[r]) uit Rein: met opgeschorte tunica en beenlingen.
[902]Antiphonarium van St.Peter: zie bv. *PK MA* I, pl. 412, Demus 1974, afb. VI f., XVI, XIX, XXIII, XXIX en XXXI, vgl. afb. XXII: dopeling die zijn onderkleed uittrekt (Officium p. 570: St.Rupertus).

13e-eeuwse epencycli van de *Eneide* (c.1230), de *Tristan* en *Parzival* (c.1240-50) dragen de meeste mannen geheel zwarte beenlingen, sommigen bruin of rood gekleurde en een enkeling ongekleurde, soms met puntige zwarte schoenen.[903] Uit deze riddercycli blijkt dat zwarte beenlingen, in de Buraanse cyclus gedragen door de jonge minnaar en een begeleider van Eneas, de standaarddracht vormen. Het vorstelijke scharlakenrood lijkt hier aanvankelijk gereserveerd voor de gekroonde Eneas en de tronende heerser, maar verderop in de cyclus komt het ook nog rond de dobbeltafels voor, bij een jonge edelman en een minder rijk ogend tweetal. Dat de schoenloze weergave van de been- en voetbekleding van mannen niet slechts een picturale conventie is wordt bevestigd door parallellen in de Noord-Duitse monumentale sculptuur. Zo is bijvoorbeeld bij het stichterbeeld van markgraaf Eckehard in de Dom van Naumburg (c.1250) de vorm van de tenen door de dunne stof van de beenlingen heen zichtbaar. Bij het grafbeeld van graaf Dedo IV in de stiftskerk van Wechselburg (c.1240) is te zien dat de 'kousevoeten' zijn verstevigd met een leren zool voorzien van een hielstuk, in positie gehouden door een bandje over de wreef. Hun echtgenotes dragen evenals de Buraanse dames wel schoenen onder hun lange gewaden.[904]

Een linnen mannenkapje: bonet

De enige mannenhoofddeksels, behalve de kronen, zijn de witlinnen kapjes van een schaakspeler en een figuur aan boord van Eneas' schip. Dit nauw aansluitende mutsje wordt met een band of linten onder de kin vastgebonden en is voornamelijk functioneel van aard. Het wordt *bonît* (Oudfrans *bonet*) genoemd en verschijnt vanaf het midden van de 12e en vooral in de 13e eeuw veelvuldig op afbeeldingen, als hoofdbedekking en algemeen standsteken voor leken. Het doet dienst als werkkapje van schrijvers (bij dicterende auteurs) en van boekschilders (op hun zelfportretten), van ambachtslieden en bouwvakkers, maar komt ook in hogere kringen voor als reiskapje en onderkapje voor (jagers)hoeden en vooral ridderhelmen, zoals in de *Eneide*.[905] Daarnaast fungeert het als kenmerkend hoofddeksel van leerlingen, assistenten en andere junioren, bijvoorbeeld bij het koksmaatje in de standenreeks van Rein. Dat laatste lijkt ook het geval in de Carmina Burana, naast de algemene beschermende functie. Zo poogt de illustrator de bemanning van het Trojaanse schip te karakteriseren: de ervaren stuurman Palinurus (met korte baard) aan het roer, die bevelen geeft aan een scheepsjongen (met *bonet*) bij de voormast en een oude zeeman (met lange baard en lange haren) bij de hoofdmast. Hij onderscheidt hiermee tevens het 'scheepsvolk' van de Trojaanse strijders op het scheepsdek, terwijl het achterkasteel gereserveerd is voor Eneas en zijn officieren. Scheepsvolk met 'bonet' vinden we ook op enkele illustraties in het Valkenboek van Frederik II, bij twee mannen in een roeiboot en bij de bemanning van een zeilschip, maar het zijn hier vooral de valkeniers die deze (onder)kapjes dragen, inclusief koning Manfred (als bewerker van de tekst).[906]

---

[903]Zie boven: pentekenstijl. Vgl. Bumke 1986, 199, n.103: Wolfram von Eschenbach, *Parzival* 168,5-6: '*scharlachens hosen rôt* trok men de dappere aan. *Avoy*, hoe mooi waren zijn benen!' (ed. K. Lachmann 1926[6]). Parzival-codex: München BSB Cgm 19 (Zwaben c.1240-50); zo ook nog in de *Wilhelm von Orlens* Cgm 63 (Straatsburg c.1270-75) en het *Willehalm*-fragment Cgm 193,III (Saksen c.1270-75), maar ook al in de Davidcyclus van Bamberg (c.1180): gekleurde beenlingen (rood, oker), soms met schoenen. Vgl. het modelboek van Rein: met zwart ingetekende schoenen enkel bij de maagd op het Physiologusblad (3r) en in de standenreeks bij de herder (1v), de kunstenaar (lage schoen met enkelbandje) en de priester (2v). Zie ook de Deugdenladder-miniatuur in de *Hortus Deliciarum* (c.1175-85), met de *miles* in rijkleed met beenlingen en de *clericus* in lang gewaad met schoenen (215v), en de oogstminiatuur uit het *Speculum Virginum*-handschrift van Trier (c.1200), met mannen in okerkleurige beenlingen (Bonn RLM); *Staufer* 1977, nr 364, afb. 188.

[904]*Staufer* 1977, nr 452, afb. 253: Eckehard en Uta; Braunschweig 1995/2, afb. 180: grafmonument van Dedo IV en Mechthild (†1190/1189); zie ook onder: gordelriem.

[905]Thiel 1968, 179: 'Bundhaube', afb. 163: bouwvakkers in de kroniek van Matthew Paris. Voor schildersportretten, zie Alexander 1992, 15-22, fig. 21, 26, 30/33. Zie bv. de schrijver op het auteursportret van Rudolf von Ems (met baret) en de bode Pitipas in het verhaal van *Wilhelm von Orlens* (ws Straatsburg c.1270-75): Klemm 1998, nr 217 (Cgm 63), afb. 614, 618-20. Vgl. *Codex Manesse*, Walther 1988, pl. 14 (27r): bode, pl. 120 (362r) en pl. 124 (383r): schrijver-assistent, vgl. pl. 93 (281v) en pl. 121 (364r): 'Meister'. *Eneide*-codex: zie Boeckler 1939, ridder: pl. 1 (1r) en 57-8 (48rv: gestreept), vgl. pl. 35 (29r): stenensjouwer; Fingernagel 1992, 118.

[906]Valkenboek: Willemsen 1980, 241, koning Manfred en roeiers (5v), zeilschip (15r), zwemmende valkenier (69r). Zie ook Staufer 1977, nr 824, afb. 617; vgl. nr 822, afb. 614: de Baden van Pozzuoli: bedienden, nr 827, afb. 619: Alexanderroman: timmerlieden; Staufenkring van Frederik II en Manfred in Zuid-Italië (c.1225-66).

Ook op de schaakminiatuur lijkt sprake van een instructie-situatie, gepaard aan een rang- en leeftijdsverschil tussen beide spelers, dit in tegenstelling tot de triktrakminiatuur waar twee gelijkwaardige heren tegen elkaar spelen. Het kapje van de schaakleerling is wel duidelijk hoofser van karakter dan dat van de matroos. Zijn witte 'bonet' is namelijk fraai gedecoreerd met een groene band en een grote sierknop op de kruin, de randen zijn afgebiesd met rode boorden die uitlopen in linten, aan elkaar geknoopt onder de kin.
Een jongeling met 'bonet' treffen we vanaf mid 13e eeuw vaker aan bij het spel. Zo draagt op het spelvenster van Le Mans (1265-9) een van de twee jonge triktrakspelers dit kapje, terwijl de oudere schakers een hoed dragen. In het Gerechtsboek van Soest (c.1315) wordt de *bonît* gedragen door de onnozele verliezer van het dobbelspel, in het Beierse handschrift van de *Welsche Gast* (1256) door de middelste van de drie dobbelaars, die eerder de rol van 'leermeester' op zich lijkt te nemen.[907] In het Spelenboek van koning Alfonso (Sevilla 1283) vormt de dit kapje de kenmerkende hoofdbedekking van de westerlingen onder de spelers. Bij de schaakpartij en het dobbelspel in westerse stijl dragen de wijnschenker en de spelende heren een 'bonet', de heren als onderkapje onder hun aristocratenhoed. Bij de schakers is dit van doorzichtige stof (mousseline), zoals bij de kapjes van twee schakende jongelieden, een hoveling en een geldwisselaar. Voor een oosters schaakprobleem is een westerse student (met kapje en een stapel boeken) te gast bij een Arabische geleerde en bij het triktrakspel neemt tweemaal een jonge edelman (met mousseline-kapje en hoed) het op tegen een jonge student in reismantel en 'bonet'.[908]

De vlechten van Dido en 'Flora'
De haardracht van de vrouwen in de Carmina Burana wordt fraai samengevat in een versregel uit het strijdgedicht CB 92 (3,2): *Phyllis coma libera, Flora compto crine* (Phyllis met loshangend haar, Flora met de haren gevlochten). In de Buraanse beeldcyclus is het de personificatie van Fortuna die loshangend haar heeft, terwijl de jonge 'Flora' en koningin Dido het haar gevlochten dragen. Bij het meisje zien we, evenals bij de staande Dido, door het driekwart aanzicht slechts een vlecht. Bij Dido's val worden echter beide vlechten zichtbaar en vermoedelijk draagt ook 'Flora' twee lange vlechten op de rug.[909]
Door haar vlechten onderscheidt het Buraanse meisje zich van de Salzburgse 'kalender-maagden' uit de late 12e eeuw, bij wie het lange haar in vier strengen is gedraaid en doorvlochten met linten. Bij de geschilderde Virgo in het Salzburgse Antiphonarium (c.1160-65) is goed te zien hoe de haarstrengen omwonden zijn met linten, bij de getekende Virgo in het Millstatt-Sacramentarium (c.1170-80) hoe de gedraaide lokken fraai verdeeld voor en achter de schouders afhangen.[910] Dat beide haardrachten in de late 12e eeuw naast elkaar voorkomen blijkt uit een Rijnlandse miniatuur met de Boom van Jesse, waar de gesluierde Maagd Maria geflankeerd wordt door twee groepjes van drie omkranste maagden, links met twee vlechten en rechts met door linten omwonden dubbele haarstrengen.[911]
Waren deze maagden in medaillons slechts als halffiguren zichtbaar, een omlijste pentekening uit deze periode, vermoedelijk afkomstig uit St.Blasien in het Zwarte Woud, toont de heilige Fides ten voeten uit als een modieus meisje in een nauw aansluitend kleed met hangmouwen en vlechten op de rug.

---

[907]Zie boven: spel. Vgl. het modelboek v Villard de Honnecourt: een van de twee worstelaars (Hahnloser 1972, pl. 28); het zg. 'St.Blasien-Psalter' (c.1235-40): de jonge slagbalspeler op het Meiblad; Kroos 1979 (Staufer V) afb. 228; zie boven: liefdespaar.
[908]Codex Alfonso: Tronzo 1977, fig. 7 en 9 (met schenker: fol. 7r en 68r) en afb. in Steiger 1941: fol. 19v en 23r, 60v, 78v-79r. Zie boven: spel.
[909]Vgl. het Regensburgse handschrift met de 'Lof van het Heilig Kruis' (c.1170-75), waar in een allegorische strijdscène Humilitas de overwonnen Superbia aan een van haar vlechten optrekt (voor de doodsteek); München BSB Clm 14159, fol. 5r: Kruisiging; Boeckler 1924, afb. 38; Katzenellenbogen 1968, 16-7, afb. 16.
[910]Vgl. het meisje van Gemini (als liefdespaar): zonder bovenkleed (met wijde mouwen) en zonder linten in het haar; zie ook de dienstmaagd op de pentekening met de Geboorte van Maria in het Antiphonarium (p. 713); Demus 1974, afb. XXVII; zie boven: figuurstijl. Vgl. de kritiek van Heinrich van Melk (eind 12e eeuw) op de opsmuk van jonge dames: *ouch habent si die lochel alsô chläine gedraet* ... (*Priesterleben*, 700-09; ed. R. Kienast 1946); zie Bumke 1986, 207.
[911]Enkelblad met sierinitiaal A (*Aspiciens*): openingspagina van een Breviarium of Antiphonarium (muzieknotatie op achterzijde), maar naar het beeldtype van *Speculum Virginum*-illustraties (Middenrijn c.1180). Watson 1934, nr 33, pl. XXXI, vgl. nr 31, pl. XXIX (*Speculum Virginum*).

Deze heilige maagd staat echter geheel frontaal en houdt een bloemvormige kruisstaf als attribuut in de hand. Onder haar opgeheven arm is een vlecht zichtbaar, die evenals bij het latere Buraanse meisje fraai langs het ranke bovenlichaam afhangt en achter de welving van de heup verdwijnt.[912] De *Artes*-figuren uit Aldersbach (c.1225-30) dragen zeer gevarieerde kapsels, met het haar loshangend, in strengen en bij Grammatica in vlechten: de ene valt voor, de andere achter de schouder. Haar strak ingesnoerde kleed met lange hangmouwen wijst op een 12e-eeuws model uit het Westen.[913] Datzelfde lijkt het geval bij de kledij van de elegante dwaze maagden van Hocheppan (c.1207-18), die uitzonderlijk fraaie vlechten laten zien (afb. 159). Enkel de laatste in de rij draagt het haar in twee losse strengen en de meesten dragen een mutsje als hoofddeksel. Parallellen voor Dido's gekroonde hoofd met gevlochten haren vinden we rond 1150 al in de Franse portaalsculptuur, bij de bijbelse koninginnen aan het 'Portail Royal' van Chartres (c.1145-55), waar ook de ongekroonde vrouwenfiguren vlechten dragen.[914] Meestal hangen beide vlechten goed zichtbaar voor de schouders af, zoals ook het geval is bij een door Chartres geïnspireerd nisbeeld van de koningin van Sheba in het Zuid-Franse Toulouse (1180-96).[915] De plastisch-ronde figuurstijl uit de Provence heeft school gemaakt in Noord-Italië en deze robuuste Lombardische stijl treffen we na 1200 ook aan in de portaal-sculptuur van Salzburg. Een typerend voorbeeld is het marmeren timpaan (van de romaanse Dom?) met de tussen engelen tronende en gekroonde Madonna, bij wie het haar fraai in twee vlechten zijwaarts over de schouders valt.[916] De Noord-Franse kathedraalsculptuur straalde tevens uit naar het Rijnland en via Keulen verder oostwaarts, zodat we in de Duitse beeldhouwkunst van deze periode opvallend veel Maria's en andere vrouwelijke heiligen aantreffen met gevlochten haar, met als mooiste voorbeeld wel de uit stuc gemodelleerde tronende Madonna in de Lievevrouwekerk van Halberstadt in Nedersaksen (eind 12e eeuw).[917] De typisch 13e-eeuwse combinatie van vlechten met een 'Gebende' zien we in deze regio op het Elisabeth-schrijn in Marburg (c.1236), bij de scène waar de landgravin van Thüringen haar boetekleed aantrekt, en op een geëmailleerd reliekenkistje uit de 'Welfenschat' (c.1220/30), bij een tronende en gekroonde martelares met het uiterlijk van een hoofse dame (afb. 160). Evenals Dido draagt zij een modieuze open mantel, waarvan ze het koord elegant vasthoudt.[918]

---

[912] *Passio S.Fidis*: titelafbeelding; St.Paul im Lavanttal (Carinthië), Stiftsbibl. Ms XXV/3,20 (4o), ws in 1809 meegebracht uit St.Blasien; Eisler 1907, nr 54, fig 53; Bober 1963, pl. XXIb. Voor de kledingstijl, vgl. een bronzen spiegel uit Zwaben (mid/laat 12e eeuw), met een handvat in de vorm van een omhelzend paar; Klamt 1983, 70-1, afb. 9; Camille 1998, 21-2, fig. 13.

[913] Aldersbach-codex: loshangend haar als Fortuna o.a. bij Arithmetica en Geometria, Rhetorica draagt het haar in dubbele strengen, Astronomia in twee omwikkelde strengen. Grammatica met vlechten: Boeckler 1952, pl. 60; *Thesaurus librorum* 1983, nr 37; Bumke 1986, 192, afb. 9.

[914] Chartres, zuilfiguren aan de westfaçade (Portail Royal): Thiel 1968, afb. 147; Katzenellenbogen 1964, fig. 28-33; PK MA II, pl. 43: middenportaal (linkerwand); Zarnecki 1971, afb. 95: linkerportaal (linkerwand). Vgl. Frodl-Kraft 1954, afb. 15: vrouwenfiguur met vlechten aan het westportaal van de kathedraal van Angers (Anjou, laatste kwart 12e eeuw).

[915] Toulouse, Musée des Augustins (452 C): nisfiguur (laag-reliëf) uit het klooster van Notre-Dame de la Daurade, afkomstig van het portaal van de kapittelzaal; Rey 1936, 345-7, fig. 245; Mesplé 1961, nr 66; zie boven: triktrak-spel.

[916] Salzburg, Museum Carolino Augusteum (154/32): 13e-eeuws timpaan (rond/na 1225), mogelijk afkomstig van de hoogromaanse Dom (nieuwbouw c.1181-98) of van de Lievevrouwekerk (parochiekerk van de Dom, 1221 gewijd), de huidige Franciscanerkerk). *Wittelsbach* 1980, I/2: nr 78; *Staufer* 1977, nr 491, afb. 296. Zie boven: stijl.

[917] Zie bv. twee steenreliëfs in het Keulse Schnütgen-Museum (in de vm. kloosterkerk van St.Caecilien): de heilige Cecilia met vlechten, op het timpaan van het noordportaal (c.1160); vgl. een ouder gevelpaneel van de abdijkerk van Brauweiler (c.1135/40): het sterrenbeeld Maagd met een vlecht over de rechterschouder; Legner 1996, pl. 174 en pl. 172. Halberstadt: zuidelijke koorwand, stucreliëfs met oorspronkelijke polychromie; Legner 1996, pl. 243-4, vgl. pl. 239-42: St.Michael in Hildesheim, stucreliëfs aan noordwand van westkoor: staande Moeder Gods met vlechten (begin 13e eeuw); zie ook PK MA I, pl. 326-7.

[918] *Staufer* 1977/I, 614, fig. 17: twee reliëfs van het Elisabeth-schrijn. Braunschweig 1995, nr D 63: reliekenkistje; Hannover, Kestner-Museum: uit de 'Welfenschat' van het Michaelisklooster in Lüneburg, Nedersaksen (Braunschweig?).

De 'klassieke' Fortuna

De meest traditionele vrouwenfiguur uit de Carmina Burana is de allegorische Fortuna, die zich nog enigszins laat invoegen in een bestaande regionale traditie. De Buraanse Fortuna valt in houding en figuurtype nog goed te vergelijken met eerdere personificaties uit de school van Regensburg en Salzburg, zoals de Philosophia van het Salzburgse *Artes*-blad (c.1150-60) en de tronende Ecclesia, die we zowel in de boekschilderkunst (Passau c.1170-80) als in monumentale gedaante aantreffen, tegen 1150 in de kloosterkerk van Prüfening en een eeuw later nog in de Johanneskapel bij de Dom van Brixen.[919] Binnen deze beeldtraditie zien we een opvallend vasthouden aan de dameshaardracht van midden 12e eeuw. De vrouwenfiguren dragen onder hun kroon een kapachtig hoofddeksel, waaronder het haar opbolt bij de oren en dan in omwikkelde strengen over beide schouders afhangt. In het Salzburgse Antiphonarium (c.1160-65) vinden we dit kapsel bij keizerin Helena maar ook bij de vroedvrouwen op geboortescènes, evenals op verwante scènes in het Perikopenboek uit Passau.[920] Bij deze vrouwen is de ronde vorm van de kap beter zichtbaar dan bij de gekroonde dames. Dat geldt ook voor de wijze en dwaze maagden met deze haardracht op de wandschilderingen van Friesach en Pürgg uit de late 12e eeuw en voor de allegorische vrouwenfiguren in de Lievevrouwekerk van Brixen uit de vroege 13e eeuw. Dit dameskapsel behoort tot het typisch 12e-eeuwse modebeeld, dat wordt gekenmerkt door een strak ingesnoerd kleed met wijd uitlopende mouwen en vaak nog een schoudermantel die van voren sluit met een sierspeld.

De Buraanse Fortuna sluit in kleding en haardracht niet bij deze traditie aan, maar voegt zich eerder in het 'klassieke' tijdbeeld van de kunst rond 1200, met ruim geplooide gewaden en rijke draperieën. Ook haar loshangende haren passen bij deze klassieke kledingstijl, zo laten de allegorische vrouwenfiguren op het 13e-eeuwse *Ethica*-schema uit Admont zien, hoewel hun lange lokken recht naar voren vallen en niet over de schouders. Op het Salzburgse *Artes*-blad is bij enkele 'dochters' van de Filosofie het lange haar zoals bij Fortuna in fraaie golven over de schouders gedrapeerd.[921] In de Carmina Burana zien we deze haarstijl tevens bij Dido's jonge dienstmaagd, in het modelboek van Rein bij de maagd die de eenhoorn temt en in de *Aratea*-illustraties uit Klosterneuburg (c.1200) bij het sterrenbeeld Andromeda.[922] Op het *Ethica*-schema uit Admont draagt de staande Sapientia als enige de slankgesneden hoofse kledij uit haar tijd, die we in de Carmina Burana bij Dido en de jonge 'Flora' zien. Beide kledingtypen, het klassiek-geplooide gewaad en de getailleerde jurk, hebben nauw aansluitende mouwen. Door hun tijdgebonden modedracht en meer gestroomlijnde vormgeving ogen Dido en vooral 'Flora' veel moderner dan Fortuna met haar klassieke uiterlijk en hoekig-bewogen plooival.

Dido en Eneas als hoofse dame en heer

De personages rond Fortuna's rad en in de overige miniaturen gaan geheel eigentijds gekleed, waarbij de meest prominente figuren de Franse hofmode op de voet volgen. Ook het antieke Didoverhaal

---

[919] Zie boven: beeldtraditie Fortuna.

[920] Antiphonarium: Demus 1974, afb. XXVII: Geboorte van Maria (p. 713), vgl. afb. VI: Kindermoord van Betlehem (p. 192); Mazal 1978, afb. 77: Geboorte van Johannes de Doper (p. 361). Perikopenboek uit Passau: Klemm 1980, nr 206, afb. 476: Geboorte van Johannes (fol. 30v), iconografie als Geboorte van Maria (fol. 37v, geen afb.), afb. 477: tronende Ecclesia; zie boven: stijl. Voor Regensburg, zie de pentekening van Ecclesia (met het groenend kruis) in de 'Lof van het Heilig Kruis' (c.1170-75); München BSB Clm 14159, fol. 1r; Klemm 1980, nr 35, afb. IV; Regensburg 1987, nr 38, pl. 30. Vgl. het kapsel van de tronende Fortuna in een Zuid-Franse Boethius-codex (mid 13e eeuw), met twee omwikkelde haarstrengen voor de ogen (en twee om de oren gerold); Wenen ÖNB Cod.2642, fol. 11r; zie boven: Fortuna; Mazal 1978, afb. 49, vgl. afb. 72: pentekening uit de abdij Weltenburg bij Regensburg (eind 12e eeuw); Wenen ÖNB Cod.741 (bijbelcommentaren), fol. 1r: koning Cyrus en het Joodse volk (boek Ezra): kledij en kapsel van de vrouw linksonder.

[921] Zie boven: figuurstijl. Vgl. de *filia babilonis* (als tweede bruid van Salomo/Christus) op een pentekening in een contemporain Salzburgs handschrift met het Hooglied-commentaar van Honorius Augustodunensis; Wenen ÖNB Cod.942, fol. 38v; Mazal 1973, pl. 10, vgl. pl. 9: de vrouw van Job op een toegevoegde pentekening (laat 12e-eeuw) in een Salzburgs Gregorius-handschrift (*Moralia in Job*); Wenen ÖNB Cod.673 (mid 12e eeuw).

[922] Modelboek Rein, fol. 3v: Physiologus, vgl. fol. 1v: het dochtertje van het echtpaar in de standenreeks. *Aratea* (Klosterneuburg CCl 685): *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr B 108.

voltrekt zich in middeleeuwse aankleding en de vorstelijk getooide hoofdpersonen, Dido en Eneas, ogen in kleding en uiterlijk (en deels in hun houding) als modelvoorbeelden van een hoofse dame en heer.

Dameskleding en hoofddracht: het 'Gebende'

De Buraanse Dido en 'Flora' volgen met hun nauw aansluitende maar soepel vallende kleed het modebeeld van de vroege 13e eeuw. Daarbij dragen ze hun haar niet los zoals Fortuna, maar in twee lange vlechten op de rug, het jonge meisje onbedekt en koningin Dido (evenals haar zuster Anna) met een *Gebende*, de typisch 13e-eeuwse hoofdbedekking voor de gehuwde vrouw en voor een dame van stand in het algemeen. Deze bestaat uit een strakgetrokken kinsluier gecombineerd met een gesteven hoofdband, beide van wit linnen. In de contemporaine *Historia Scholastica* uit Scheyern (c.1230-40) dragen de tronende *Artes liberales* evenals Fortuna een openhangende mantel over een 'klassiek' geplooid kleed, maar hier in combinatie met een 'Gebende'. Bij de grote figuren van Musica en Astronomia is de witlinnen hoofdtooi van de Buraanse Dido en Anna beter te zien: een rond de kin en kruin gespannen band, waarvan de ronding nog net zichtbaar is boven de gesteven band, die het hoofd omkranst en waaromheen bij Dido nog haar kroon past. De strakke kinband omlijst het hele gezicht, maar daarachter golft bij de Artes het haar in fraaie met linten omwonden strengen over de schouders. Uit Scheyern kennen we tevens een goed gedocumenteerd voorbeeld van 'modernisering' van een oudere beeldcyclus: de daar in 1241 vervaardigde kopie van het *Glossarium*-handschrift uit Prüfening, waarvan het beeldkatern uit 1165 dateert. Naast de omzetting naar een slankere figuurstijl is vooral bij wereldse vrouwenfiguren ook de aankleding aangepast. Op de dubbelpagina met Ondeugden en Deugden hebben de in Jeruzalem tronende Caritas en de haar begeleidende *Filia Syon* hun 12e-eeuwse uiterlijk behouden. Bij hun tegenpolen, de in Babilonia tronende Cupiditas en de *Filia Babilonis*, is de sluier van het model vervangen door een eigentijds 'Gebende' met een smalle gesteven hoofdband, terwijl de Filia ook in haar kledij de 13e-eeuwse mode volgt. Het meisje draagt een getailleerde jurk met strakke mouwen en daarover een koordmantel, die zo ver openhangt dat de insnoernaad van haar jurk zichtbaar is. De Begeerte heeft de knellende kinband losgemaakt en naar achter geslagen, als teken van haar losse zeden. Van het blad over de Muziek is enkel de kopie bewaard gebleven, met linksonder een drietal vrouwelijke personificaties met 'Gebende': de wereldlijke muziek of *Musica mundana* staande tussen haar 'dochters' *Musica instrumentalis* en *Musica humana*, bij wie evenals bij Cupiditas het loshangende haar zichtbaar is.[923]

Ook deze noviteit schijnt uit Frankrijk gekomen te zijn, getuige de Duitse termen *wimpel* en *gimpel* die ontleend zijn aan het Oudfranse woord ervoor: *guinple*, als *guimpe* nog steeds de benaming voor een nonnenkap met bef. Uit dit 'Nachleben' blijkt al dat deze hoofdtooi tevens een teken van vrouwelijke tucht en hoge moraal was. Meestal gebruikte men echter het Duitse woord *gebende*, dat al in het midden van de 12e voorkomt.[924] Een meer alledaagse vorm van het Gebende treffen we aan bij de vrouwenfiguren in de standenreeks van Rein (1208-13), bij de vrouw van het echtpaar, de boerin op de ploeg en de weefster. Bij dit type bestaan beide banden uit een om het hoofd gewonden doek. De band om het voorhoofd is achter vastgeknoopt, waar het uiteinde nog afhangt. Deze hoofdwindsels worden ook gedragen door de eigentijds geklede heldinnen op een allegorische strijdscène in een *Speculum Virginum*-handschrift uit het Cisterciënzerstift Zwettl in Neder-Oostenrijk (c.1230-40): Humilitas die Superbia overwint met als twee bijbelse exempla Judith en Jaël die Holofernes en Sisera verslaan. Enkel bij *Jahel* is op de schouder het golvende haar zichtbaar. De kleding van de strijdsters

---

[923] *Glossarium Salomonis*: München BSB Clm 13002 (Prüfening 1158/1165), fol. 3v-4r; Evans 1969, pl. 34-35; Klemm 1980, nr 87, afb. 159: deugden; Clm 17403 (Scheyern 1241), fol. 6rv, muziek: 5v; Klemm 1998, nr 14, afb. 61 (muziek); *Wittelsbach* 1980 I/1, 489-92 (R. Kroos), afb. 173 (muziek) en 174 (ondeugden), I/2, nr 160 en 161: kopie en model (afb. deugden); *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr 105 en 106: model en kopie (afb. ondeugden). Zie boven: Fortuna. Vgl. de 'legende van de zwangere abdis' in het Matutinale uit Scheyern (c.1220-30): de abdis en *sorores* gaan gekleed als kanunnikessen uit een damesstift en dragen onder hun sluier een Gebende, met het haar in vlechten; München BSB Clm 17401, fol. 16rv; Diemer 1992 (Jahrbuch) 33, afb. 18, 19; *Wittelsbach* 1980 I/1, afb. 165 (16v). Klemm 1998, nr 10, vgl. nr 129, afb. II (Clm 7950, fol. 2v): twee edelvrouwen op een dedicatie-afbeelding uit het cisterciënzerstift Kaisheim in Zwaben (c.1230-50): beiden met Gebende, een kleed met hang-mouwen en gehuld in een koordmantel met bontkraag.

[924] Thiel 1968, 174; Bumke 1986, 194-5, 204-5, met citaten.

komt overeen met het omgorde kleed van Dido, voorzien van manchetten met eenzelfde parelrand-ornament als in de Carmina Burana. Alleen Judith is gehuld in een mantel, van voren gesloten met een sierspeld.[925] Bij het hoofse type, dat ook door de Buraanse Dido wordt gedragen, nam de tweede band de vorm aan van een gesteven ronde kap, in het Frans *touret* genaamd, die meer allure heeft. Dat beide typen in zwang blijven, blijkt uit een vorstelijke geboortescène in een medisch handschrift uit de hofkring van Frederik II en Manfred in Zuid-Italië (c.1225-66), waar ze het standsverschil tussen de vroedvrouwen en de hofdames aangeven.[926]
Van de strakke kinband, ook wel *barbette* genoemd, wordt gezegd dat deze werd geïntroduceerd door Eleonora van Aquitanië om haar verslappende kaaklijn te verhullen. De kinband die zij op haar laatste rustbed onder haar kroon en sluier draagt lijkt eerder een attribuut van zedigheid, wat ijdelheid niet hoeft uit te sluiten. Deze hoofdtooi wordt al snel een onmisbaar standsteken van edelvrouwen, waarbij de *touret* uitgroeit tot een stijlvol dameshoofddeksel, gladgesteven maar ook vaak gerimpeld of geplooid en soms voorzien van een geschulpte of gekartelde bovenrand. In de vroege 13e eeuw siert deze kap bijvoorbeeld de hoofden van een adellijke donatrice op een venster in Chartres, het elegante zuilbeeld van 'Bathseba' aan de portico van het noordportaal (na 1224) en een mooie vrouwenbuste in Reims (c.1230).[927] Voor een voorname uitstraling wordt de *touret* meestal gecombineerd met een gevlochten haarwrong in de nek, samengehouden in een haarnet, zoals goed te zien bij de hoofse dame van het liefdespaar in het modelboek van Villard de Honnecourt (c.1215-40), die haar smalle kap draagt als een kroonband (afb. 164).[928] In de periode rond 1230 verschijnt deze hoofse dracht ook op tal van kunstwerken in Keulen en de Middenrijn, bij de vrouwenfiguren in de Keulse Koningen-kroniek en op stichterportretten in diverse media.[929] Als sculpturale hoogtepunten van de nieuwe Frans-hoofse modestijl in Duitsland gelden de grafbeelden van Eleonora's dochter Mathilde en haar echtgenoot hertog Hendrik de Leeuw (†1189 en 1195) in Braunschweig, gedateerd rond 1235/40, en de stichterbeelden in het westkoor van de Dom van Naumburg (c.1250), waar alle vrouwenfiguren een Gebende dragen.[930]
Bij deze representatieve vrouwenfiguren domineert de draagwijze met opgebonden haar, maar op andere typen voorstellingen zien we vaker dat het Gebende gedragen wordt met loshangend haar of zoals bij Dido met afhangende vlechten, bijvoorbeeld op het Elisabeth-schrijn in Marburg en op het reliekenkistje uit de Welfenschat. Deze vrijere draagwijze vinden we ook nog in de verhalende afbeeldingen van de wat latere epenhandschriften.
In de beeldcyclus van de Beierse *Eneide* (c.1230), waar de vrouwen nog gewaden met wijde hangmouwen dragen, komt het Gebende niet voor.[931] Maar in de illustraties van de *Tristan* (c.1240-50), door een schilder uit Konstanz, de vermoedelijk uit Straatsburg stammende *Wilhelm van Orlens*

---

[925]Modelboek van Rein: fol. 1v-2r. *Speculum Virginum*: Zwettl Stiftsbibl. Cod.180, fol. 45v; Unterkircher 1954, afb. 40; vgl. *Kuenringer* 1981, nr 334: Parabel van wijze en dwaze maagden (66r): Ecclesia met kroon en Gebende (door een andere tekenaar).
[926]*Medicina Antiqua*: Wenen ÖNB Cod.93 (verwant hs: Florence Laur.Plut.73.16); *Staufer* 1977, nr 816; *Wissenschaft* 1975, nr 258.
[927]Chartres: zie Kemp 1987, 224, afb. 87-8: venster met donatrice en de als dames van stand geklede hoeren op het *Prodigus*-venster; Frodl-Kraft 1954, afb. 16: portaalbeeld van 'Bathseba'. Reims: buste van vrouw met leeuw ('Fortitudo') aan het noordtransept (c.1230); PK MA II, pl. 76; Sauerländer 1979 (Staufer V) afb. 121.
[928]Hahnloser 1972, pl. 27; Thiel 1968, afb. 144. Zie bv. ook de Codex Alfonso (Sevilla 1283), schaakpartij nr 30 (fol 24v): een dame (met wrong in haarnet) instrueert twee schakende meisjes (met loshangend haar), vgl. de modieuze varianten van de hoofdtooi bij spel nr 92 (57v); Steiger 1941, 119, 257.
[929]Zie bv. *Ornamenta Ecclesiae* 1985/1, nr A 5: Wereldkroniek van St.Pantaleon (Wolfenbüttel HAB Cod.Guelf.74.3 Aug.2o). *Staufer* 1977, nr 751, afb. 543: Evangelistarium van Groß St.Martin (Brussel KB Ms 9222), nr 805, afb. 599: geborduurd Antependium uit klooster Rupertsberg bij Bingen (Brussel KMKH): hertogin Agnes. Legner 1996, pl. 442: Staurotheek van St.Matthias in Trier, pl. 445: Kruisrelieken-triptychon uit abdij Mettlach (Domschat Trier), pl. 168-9: Keulse Mariavensters (Schnütgen-Museum).
[930]*Staufer* 1977, nr 447, afb. 248; Braunschweig 1995, nr D 25 en 2, 283-91: afb. 176, vgl. 180: grafbeelden van graaf Dedo IV en Mechthild in Wechselburg (c.1240). Naumburg: Sauerländer 1979 (Staufer V) afb. 95-6, 101-2, 120-1: vgl. Reims; Thiel 1968, afb. 150.
[931]Bij de scènes in de privévertrekken hebben Dido en Anna (maar ook de tovenares) het haar voor de nachtrust opgebonden of omwonden met meerkleurig geweven banden; fol. 11, 15-19; Boeckler 1939, pl. 13, 18, 21-3; zie Fingernagel 1992, 63, 117.

en de Saksische *Willehalm* (beide c.1270-75) is het Gebende een vanzelfsprekend attribuut voor hoofse dames geworden. De jonge meisjes sieren zich met loshangend golvend haar (of pijpekrullen), de gehuwde dames dragen daarover het Gebende en vorstinnen daarop nog een kroon. Bij de laatste twee cycli zien we een simpele gladde hoofd- en kinband als in de Carmina Burana, maar in de *Tristan*-cyclus zijn beide vervaardigd uit gerimpelde stof.[932] Ruim een halve eeuw later tooien de hoofse dames van de Manessecodex (Zürich c.1300-10) zich nog met een vergelijkbare *touret*, voorzien van een fraai geschulpte bovenrand, ter bekroning van hun lange pijpekrullen.[933]

De hoofse 'koordmantel' voor dame en heer

Het 13e-eeuwse modebeeld wordt gecompleteerd door een nieuw hoofs manteltype, de zogenaamde 'koordmantel': een over de schouders gelegde smalgesneden mantel, van voren losjes bijeengehouden door een sluitsnoer (in de vorm van een koord of band), die aan beide kanten onder de kraag werd vastgeklemd. Deze openhangende schoudermantel werd door mannen en vrouwen gedragen, waarbij het als voorname geste gold om een of twee vingers ontspannen om het koord te houden.[934] Dit typisch 'hoofse' gebaar zien we dan ook op zeer veel representatieve voorstellingen terug, zowel bij dames als bij heren.

In de Franse sculptuur treffen we de open mantel al vanaf mid 12e eeuw aan, maar vanaf begin 13e eeuw raakt deze bij de adel algemeen in de mode. Als teken van *nobilitas* vinden we de koordmantel dan ook bij vrijwel alle wereldlijke grafmonumenten (te beginnen met Eleonora's *gisant* in Anjou), bij stichterportretten en vorstelijke portaalbeelden. Aan het 'Portail Royal' van Chartres (c.1145-55) dragen al een aantal mannelijke en vrouwelijke zuilfiguren open mantels met koorden en op een pijler uit Narbonne (laatste kwart 12e eeuw) haakt een tronende koning van Juda (vermoedelijk Salomo) zijn linkerhand al aan het mantelkoord, terwijl hij in zijn rechterhand een scepter vasthoudt.[935]

In de vroege 13e eeuw zien we vooral staande dames in deze elegante 'mantelkoordpose', de Primavera en de koningin van Sheba in het Baptisterium van Parma , in Chartres de venster-donatrice en de trotse 'Bathseba', maar aan het rechterportaal van het noordtransept naast de koningin van Sheba ook koning Salomo (c.1220).[936] Van de Bambergse Domsculpturen (c.1237) dragen Ecclesia en de keizerlijke stichters Hendrik II en Kunigunde deze modieuze mantel, maar is het de vorstelijke ruiter aan de koorpijler die zijn mantelkoord vastpakt.[937] In het westkoor van Naumburg (c.1250) gaan vrijwel alle stichters gehuld in een koordmantel, waarbij Reglindis en de zogenaamde Konrad de vrouwelijke en mannelijke versie van de hoofse pose demonstreren.[938]

In de Buraanse beeldcyclus dragen op de tronende koning na alle vorstelijke figuren op de Fortuna- en Didominiatuur deze moderne open mantel, evenals een heer aan de dobbeltafel. Enkel bij Fortuna's mantel is ook de afhangende band met twee zwarte lijnen ingetekend, bij de overige figuren is geen sluitsnoer aangegeven en lijkt de mantel los over de schouders gedrapeerd. Dat dit in de boekschilderkunst eerder regel dan uitzondering is, blijkt uit vergelijking met bijvoorbeeld het

---

[932]Epenhandschriften: alledrie München BSB. *Tristan* (Cgm 51): Staufer 1977 III, 202, afb. 119 (90r): Isolde; Klemm 1998, nr 202, afb. 560 (10r): de 'Meisterin' van de jonge Blantscheflûr (zelf met onbedekt haar), vgl. nr 200, afb. X (Clm 11308, 10v): Anastasis-miniatuur in een Psalter uit het bisdom Konstanz (na 1235): een dame in limbo. *Wilhelm von Orlens* (Cgm 63): Klemm 1998, nr 217, afb. 616 (29v): Engelse koningin (met kroon) en hofdame. *Willehalm*-fragment (Cgm 193,III): Klemm 1998, nr 236, afb. IX, 671-2.

[933]Zie vele voorbeelden in Walther 1988, voor een Gebende met kroon: pl. 26 (63r): 'Der von Kürenberg' in gesprek met een vorstin.

[934]Zie Thiel 1968, 172-4; Bumke 1986, 204.

[935]Chartres, westfaçade: Zarnecki 1971, afb. 95: linkerportaal (linkerwand). Vgl. een vrouwenbeeld aan de kathedraal van Angers (laatste kwart 12e eeuw): een strak ingesnoerd gewaad, lange vlechten en een open mantel met dubbelkoord; Frodl-Kraft 1954, afb. 15. Pijler: Toulouse (museum), afkomstig uit de kruisgang van de kathedraal St.Just van Narbonne; Rey 1936, 349, fig. 248.

[936]Parma: Steinen 1965, afb. 106b: Primavera; Frodl-Kraft 1954, afb. 18: koningin van Sheba. Chartres: Katzenellenbogen 1964, fig. 62 (linkerwand); PK MA II, pl. 59, 60 (latei).

[937]Stichterpaar: aan het 'Adamsportaal' (nu in museum), Ecclesia: aan de koorwand; tweede atelier: Duitse meester, in stijl van Reims. Legner 1996, pl. 185 (stichters); *Staufer* 1977, nr 443, afb. 239-40 (ook ruiter); Thiel 1968, afb. 152 (ruiter).

[938]Sauerländer 1979, afb. 93 en 98. Cf. Bumke 1986, 21-3, 195-6, met afb. 2, 10 (dameszegels), afb. 3: Herman en Reglindis; vgl. Sauerländer 1978, 127-8, afb. 14.

echtpaar van Rein en de adellijke stichter van de (mogelijk uit Seckau afkomstige) Weense Genesis. Ook bij de tronende *Artes* uit Scheyern lijkt enkel bij Astronomia vluchtig een band aangebracht, terwijl op de muurschildering van Hocheppan bij de tweede dwaze maagd behalve een koord tevens de sierklem aan de voorste mantelboord zichtbaar is gemaakt. Bij het zittende liefdespaar op de modeltekening van Villard de Honnecourt hangen de mantels bijna geheel op de rug, slechts de bontkraag rust nog op de schouders. De mantelkoorden zijn hier wel prominent aanwezig, als functioneel attribuut van hoofsheid. Bij het minnegesprek voert de dame het woord, terwijl ze haar vrije hand losjes aan het koord haakt. Eenzelfde hoofse gesprekspose vinden we rond 1300 nog in een Bijbel in Vorau, bij de staande figuur van Ruth.[939]
Bij de staande Dido en Eneas is goed zichtbaar dat de damesmantel langer is en over het voetlange kleed tot op de grond valt, terwijl de kortere herenmantel van Eneas over zijn kuitlange tunica tot boven de enkels hangt. In de *Eneide* beschrijft Heinric van Veldeke de kleding die koningin Dido draagt bij de jachtpartij: haar mantel was van grasgroene zijde, de voering van wit hermelijn, de sabelrand bruin en breed.[940] Deze omschrijving zou wat het materiaal betreft ook van toepassing kunnen zijn op de in de Carmina Burana weergegeven mantels, die met hun soepele plooival eveneens van zijde lijken gemaakt. Voor een ontspannen pose is in deze scènes vol actie en spanning geen tijd en plaats. Bij het gesprek met Eneas neemt Dido wel een hoofse houding aan, door haar mantel (zoals Reglindis) onder bijeen te houden, maar haar rechterhand heeft ze ontsteld op het hart gelegd in plaats van aan het mantelkoord.[941] Eneas maakt brede mannelijke gebaren, als de jongeman bij het liefdes-paar van Villard, waarbij de kostbare voering van zijn mantel zichtbaar wordt.
Twee mannelijke figuren in de beeldcyclus wijken in hun manteldracht af van de hoofse draagwijze en in beide gevallen met opzet. De Fortuna-koning en een der wijndrinkers dragen een traditioneler type mantel, een lange en plooirijke *pluviale* (afgeleid van de Romeinse regencape) die onder de kin wordt gesloten met een sierspeld (*fibula*), zoals bij de koning goed zichtbaar is. Deze werd als ceremoniële mantel gedragen door hoge geestelijken en door de koning/keizer. Met dit manteltype onderscheidt de op het rad tronende koning zich van de andere vorstelijke figuren als de opperste heerser van het moment. Het motief van de over de rechterschouder naar achter geslagen mantel lijkt zelfs direct ontleend aan officiële (zegel)portretten van keizer Frederik II. De wijde rode mantel van de wijndrinker parodieert de plechtige liturgische mantel (*cappa* of koorkap), als onderdeel van de 'drinkersmis'.[942] De drie manteltypen reflecteren zo drie 'werelden' die in de Carmina Burana samenkomen: de studentenhumor binnen de eigen clericale kring, de politieke buitenwereld van het Duitse rijk en de brede Europese stroom van de hoofse cultuur.
Zelfs de op het eerste gezicht eigenaardige kroonvorm op de Fortunaminiatuur laat zich herleiden tot typisch Duitse en meer algemeen-Europese typen. De kroon van Fortuna (en de heersers) combineert een modieus frontstuk in lelievorm met het traditionele type van de Duitse keizerkroon met beugel, elementen die we afzonderlijk zien toegepast op de Didominiatuur. Daar draagt Eneas de keizerlijke beugelkroon en Dido de in de 13e eeuw zo geliefde leliekroon (met een frontale lelie en punten opzij), als een diadeem rond haar Gebende.

Het modebewuste jonge paar

Zoals de in mantels gehulde Dido en Eneas het 13e-eeuwse modebeeld van een hoofse dame en heer tonen, zo presenteren de jonge 'Flora' en haar aanbidder een jeugdiger ideaalbeeld van een elegant hoofs paar. In hun ranke gestalten laat de Buraanse illuminator zijn gerekte figuurstijl in optima forma

[939]Vorau, Stiftsbibl. Ms 251 (95), fol. 119: I-initiaal; Frodl 1954, afb, 53.
[940]Bumke 1986, 189-91; *Eneit*, (ed. L. Ettmüller 1852: 59,28-60,25); *Eneasroman* 1986 (ed. Ettmüller), vert./comm. D. Kartschoke; vgl. *Eneasroman* 1992 (Berliner Bilderhandschrift), ed. H. Fromm 1992, v.1696-1733. Zie boven: woord-beeld: Dido.
[941]Vgl. de modieuze maagden aan het Paradijsportaal van Magdeburg (c.1250): bij de verheugde wijze maagden houden er twee de linkerhand aan het mantelkoord, bij de bedroefde dwaze maagden geen enkele: twee leggen het hoofd in de hand, twee wissen hun tranen met de mantelpunt en eentje houdt ontzet haar hand op de borst, als Dido; zie boven: Dido; Behling 1975, afb. 56-7; PK MA II, pl. 219.
[942]Zie boven: beeldtraditie: Fortuna (koning) en Wijndrinkers (misparodie).

zien. Daar zij geen verhullende mantel dragen gaat alle aandacht naar de nauw aansluitende modieuze gewaden, die hun jeugdige lichaamsvormen accentueren. Dit modebeeld van de hoofse jeugd kenmerkt zich door een extreem slank silhouet, waarvan de lang afhangende gordelriem het sieraad en middelpunt vormt.

De hoofse gordelriem met gesp

In de Carmina Burana dragen alle mannelijke en vrouwelijke figuren een omgord kleed. Soms is de smalle gordel zelf deels zichtbaar onder de overbloezende plooien als een leren riem of stoffen band (glad, geblokt of met een golfpatroon), maar enkel bij het liefdespaar is de gordelriem tot centrale blikvanger rond het middel geworden. Bij zowel het meisje als de jongen wordt de smalle taille omsnoerd door een geornamenteerde ceintuur in hoogst moderne vormgeving, met een metalen gespsluiting en een lang afhangend uiteinde met een verzwaarde riemtong. De gesp-gordel was op zich niet nieuw. Uit grafvondsten, ook in onze streken, blijkt dat kostbare bronzen gordelgespen van dit type al in de late Oudheid en vroege Middeleeuwen werden gedragen. Vanaf de 4e eeuw maakten ze onderdeel uit van het Romeinse legeruniform en daarna sierden ze als statussymbool de zwaardriem van krijgsheren uit de Merovingische tijd.[943] Deze stoere mannengordel lijkt in de 12e eeuw herontdekt als ridderlijke gordelriem (naast het gebruikelijke omgeknoopte type), maar transformeerde in een meer verfijnde vorm al snel tot onmisbaar hoofs attribuut en opvallend mode-accessoire voor heren én dames. Vanaf begin 13e eeuw wordt de hoofse gordel niet meer omgebonden, zoals eerder de lange *cingulum* (een koord of geweven band), maar rond het middel gegespt. Bij puur functionele types is de riemtong van normale lengte, maar bij de smalle siergordels is deze meestal zodanig verlengd, dat het (verzwaarde) uiteinde vanuit de gesp sierlijk afhangt. Ook de gordel zelf werd van sierbeslag voorzien, waarbij de ceintuur vaak werd verstevigd met staafvormige 'gordelspanners'.

Dit nieuwe hoofse gordeltype is op de Buraanse miniatuur opvallend herkenbaar weergegeven. De jongen draagt een brede ceintuur met een blokvormig patroon, dat misschien naar deze spanstaafjes verwijst. Het smaller lijkende afhangende deel knikt om onder de gesp, waarvan enkel de aanzet zichtbaar is. De lange riemtong reikt tot de onderzoom van de tunica en is verzwaard met een puntvormig eindbeslag (*Senkel*), zodat deze ook bij het lopen mooi in model blijft. Bij het meisje hangt de verfijnde gordel nog langer af, bijna tot de enkels. Door haar standpositie hebben we ook meer zicht op de gesp, inclusief de doorn die door een gaatje in de ceintuur steekt. De ceintuur is gedecoreerd met een golfpatroon, dat zich op het afhangende deel voortzet. De gespbeugel en het beslag van de riemtong zijn beide gegoten in een sierlijke driepasvorm. Door de verzwaarde riemtong hangt het lange uiteinde mooi recht af, zoals het stilstaande meisje voorbeeldig laat zien.

Het is niet duidelijk of deze gordels van leer of stof zijn gemaakt en ook bij de vele gordelvondsten uit deze periode is de textiele of leren drager meestal vergaan, terwijl de metalen onderdelen als fraaie staaltjes van edelsmeedkunst bewaard zijn gebleven. Het vervaardigen van gespen en gordelbeslag gold als specialisme binnen de metaalbewerking en in een belangrijk centrum als Parijs vormden de gordelmakers al voor het midden van de 13e eeuw een aparte tak van handwerk.[944]

Met name interessant in relatie tot de Carmina Burana is een bodemvondst uit Salzburg, een eind 13e eeuw in de stad begraven schat, met onder meer het zilverbeslag dat (inderhaast) van twee gordels van stof of leer was afgenomen. Het gordelbeslag wordt op grond van de vorm en decoratie rond 1240/50 gedateerd en sierde vermoedelijk een mannen- en een vrouwengordel. Tot de ongeveer 5 cm brede 'mannengordel' behoort een gesp met een tamelijk robuuste hoekig-ovale beugel (deels verguld) die scharniert aan een beslagplaat met gegraveerd plantornament (c.1240). De ceintuur zelf was verstevigd met staafvormige beslagstukken, die op regelmatige afstand van 5-7 cm waren bevestigd (met klinknagels). Een riem met dergelijke 'gordelspanners' lijkt ook het middel van de Buraanse minnaar te omgorden. Het garnituur van de wat smallere 'damesgordel' (c.4,5 cm) is verfijnder van vormgeving. De sluiting bestaat uit een gesp met een dunne sierlijk gebogen beugel en twee lange

[943] Peddemors/Carmiggelt 1993, nr 6 en 14 (grafveld Rhenen): militair-Romeinse gordelriem (tweede helft 4e eeuw) en Merovingische gespplaat en tegenplaat (tweede helft 7e eeuw), nr 7 (grafveld Rijnsburg): vergulde en ingelegde bronzen zwaardgordelgesp (630-40), ws. importstuk uit Kent. Vgl. Thiel 1968, afb. 71: een Romeinse grafschildering bij Silistra, Bulgarije (c.300): een huisslaaf draagt mannenkleding aan: een 'kousbroek' met gesp-gordel en veterschoenen.

[944] Zie: Staufer 1977/I, 203; Bumke 1986, 194: metalen gordelgespen (*rinken*).

beslagplaten (c.1250). De ceintuur was beslagen met maar liefst 36 sierstaafjes, waarvan er twee voorzien zijn van gordelogen om een beurs of tasje (*aumônière*) en andere benodigdheden aan te hangen.[945] De lengte van beide Salzburgse gordels is onbekend en een tongbeslag ontbreekt. Bij een latere gordel uit Zwitserland, afkomstig uit het graf van Friedrich von Greifenstein (voor 1386), heeft men de vergane stoffen band wel kunnen reconstrueren. De ruim 1.30 m lange en zeer smalle gordel was voorzien van een verguld zilveren gesp, een riemtong met driepasafsluiting, als bij de Buraanse 'Flora', en gedecoreerd met 19 bolronde beslagstukken.[946]
Voor de vorm van de 13e-eeuwse Duitse herengordel zijn de stichterbeelden van markgraaf Eckehard in Naumburg (c.1250) en het grafbeeld van graaf Dedo IV in Wechselburg (c.1240) weer instructief. Beide graven hebben een open koordmantel om de schouders en Eckehard draagt daaronder een lang kleed, omgord door een brede riem met genagelde 'gordelspanners', terwijl Dedo is gehuld in een rijkleed met een smallere gordel, waarvan de rechthoekige gesp en de aanzet van de afhangende riemtong goed zichtbaar zijn.[947] Het Duitse modebeeld volgt weer het model van de Franse sculptuur, waar we de combinatie van een hoofse koordmantel en een afhangende gesp-gordel al eerder aantreffen, zowel bij heren als bij dames. In het laatste kwart van de 12e eeuw vinden we de lange afhangende gordel met gesp in de Zuid-Franse sculptuur, bij de tronende koning (Salomo?) op de pijler uit Narbonne, wat later bij het grafbeeld van koningin Eleonora in Fontevrault (na 1204) en in Chartres bij de modieus geklede vrouwenfiguren aan het noordtransept (c.1220-35).[948] Rond dezelfde tijd verschijnt deze hoofse combinatie ook al in Noord-Italië, in het Baptisterium van Parma, bij de beelden van de koningin van Sheba en de jonge Primavera. De robuuste figuurstijl en scherpgesneden plooival van deze beeldengroep wijzen op directe Provençaalse invloeden. Koning Salomo gaat in Parma nog klassiek gekleed, maar wat later treffen we wel modieus geklede heren en jongelingen aan rond het hoofdportaal van de San Marco in Venetië (c.1231-40).[949]
Dat een soepelvallend kleed in combinatie met een lange gordel de slanke contouren van het meisjesfiguur goed laat uitkomen, zien we vooral bij de portaalbeelden van Ecclesia en Synagoge uit Straatsburg (c.1230) en hun vele navolgingen.[950] Bij dit beeldenpaar hebben we evenals op de Buraanse miniatuur bij de linkse figuur (Ecclesia) goed zicht op de ovale gesp, terwijl we bij de rechtse (Synagoge) vooral het 'omvallen' van de riem voorbij de sluiting zien. De Straatsburgse vrouwentypen zijn in getekende vorm ook opgenomen in het modelboek van Villard de Honnecourt (c.1215-40): een frontale figuur van Ecclesia en een met Synagoge vergelijkbare jongedame, die in profiel is weergegeven. Volgens het bijschrift stelt zij de bedriegende *damoiziele* bij het Oordeel van Salomo voor. Haar lange kleed is plooirijker dan dat van de Buraanse 'Flora', maar het uiteinde van

---

[945]*Kuenringer* 1981, nr 778-9 (Svoboda): Salzburg, Museum Carolino Augusteum, schatvondst Judengasse (1978): 23 kg zware munt- en zilverschat in aarden pot, waarvan 1 kg aan gordel- en kledingbeslag (met klinknagels) en mantelsluitingen; c.1290-1300 begraven, ten tijde van de politieke strijd na de dood van aartsbisschop Rudolf in 1290 en de daaropvolgende bezetting van Salzburg door hertog Otto van Beieren.

[946]*Manesse* 1988, 91-3, nr C 50: Museum Lenzburg, uit de kloosterkerk van Königsfelden, met vernieuwde linnen band (132 cm lang, 1,1 cm breed); Fingerlin 1971, 122, nr 146.

[947]*Staufer* 1977, nr 452, afb. 253; Braunschweig 1995/2, afb. 180; vgl. ook hun zwaardriem: bij Dedo schuin omgord, bij Eckehard om de zwaardschede gewonden: met boven de twee insnijdingen en onder de gespleten eindriemen voor het ombinden. Vgl. de geschilderde Christophorus in de Dom van Gurk, die om zijn fijngeplooide gewaad een afhangende gordelriem met rozettenbeslag draagt, gesloten met een grote ovale gesp (c.1250, wandschildering bij het noordportaal); Frodl-Kraft 1954, afb. 20.

[948]Zie boven: koordmantel. Zie ook Braunschweig 1995/2, 440-51 (R. Suckale), voor een groep houten Mariabeelden (c.1200-40) onder invloed van de hoofse *style Plantagenêt*: tronende Madonna's in zijden gewaad met lange gesp-gordel en open (koord)mantel met bontkraag, afkomstig uit het Kanaalgebied, Zuid-Frankrijk, Maasland, Scandinavië.

[949]Voor Parma, zie boven: koordmantel. San Marco: moraliserende reliëfs op de voorzijde van de eerste archivolt; een heer onderricht een jongeman, beiden met een hand aan hun mantelkoord; de heer en een tweede jongeman dragen bovendien een lange gesp-riem om hun sterk geplooide overkleed. Tigler 1995, 132, fig. 134. Zie boven: drinkers?

[950]Kathedraal van Straatsburg: zuidportaal (originelen in museum): Thiel 1968, afb. 148; *Staufer* 1977, nr 444, afb. 245-6; *Wittelsbach* 1980 I/1, pl. 53; *PK MA* II, pl. 232, vgl. 216: Synagoge in Bamberg (voor- en achterzijde). Vgl. *Staufer* 1977, 203, nr 254: bodemvondsten uit Straatsburg (13e eeuw): uit brons gegoten gordelgespen met en zonder beslag, ter plaatse vervaardigd; Musée Archéologique; Fingerlin 1971, 77 ff., nr 478-83.

haar zeer smalle gordel valt eveneens langs het been naar beneden. Op de voorstelling van het hoofse liefdespaar heeft de jongeman eenzelfde riem om zijn wespetaille gegespt, terwijl de dame haar lichaamsvormen verhult door over haar lange kleed een ruime mouwloze surcotte te dragen (afb. 164).[951] Bij mannen treffen we de lange gesp-gordel al rond 1180 in Normandië en de Elzas aan, bij de 'Aprilprins' in het Fécamp Psalter en op de illustraties van de *Hortus Deliciarum* (afb. 167/168). Twee hovelingen die voor een koning een riddergevecht met poppen opvoeren dragen beiden dit nieuwe type gordel, de jonge prins of edelman om zijn lange franjekleed en de 'speelman' om zijn korte tunica. Op de miniatuur met de Deugdenladder heeft de *miles* deze gordel als wereldlijk attribuut om zijn openvallende rijkleed gegespt, terwijl zijn echtgenote (*laica*) een getailleerde maar ongegorde jurk met hangmouwen draagt.[952] In de Regensburgse *Eneide*-cyclus (c.1230) is de mannengordel slechts op weinig afbeeldingen zichtbaar, het fraaist op de toernooi-voorstelling, waar Eneas het te paard opneemt tegen de jonge Pallas (afb. 169). Deze toont in de aanzet tot het stootspel niet alleen zijn ridderlijke benen, maar ook de geblokte gordel om zijn rijkleed, voorzien van een opvallende ovale gesp.[953] Op de schaakpartij naar westers model in de Codex Alfonso (Sevilla 1283) draagt de linkse edelman een lange gordelriem (met rond sierbeslag) en ook de wijnschenker lijkt een lange riem met gesp te dragen (afb. 1365). Dat is al eerder het geval bij de hoofse wijnschenker op de miniatuur met de Bruiloft van Kana in het Bambergse Psalter van c.1230/40 (afb. 170)[954] De schone jongeling komt aanlopen met een dekselbokaal in de opgeheven handen, waardoor zijn kleed subtiel openvalt en zijn gespgordel goed zichtbaar is.

De elegante jongeling

De Buraanse minnaar presenteert zich als de perfecte jonge edelman met zijn golvende en omkrullende 'pagekapsel' en zijn prachtig omgorde rode rijkleed met vorstelijke hermelijnvoering. Uit het bovengenoemde *Ruodlieb*-citaat weten we dat 'gespleten pelsrokken' al rond het midden van de 11e eeuw in de mode kwamen, waarbij de omschrijving *pellicium .. varicosum* doet vermoeden dat het 'geaderde bont' de buitenzijde van het kleed sierde. Een afbeelding van heren van stand in een dergelijke 'pelsrok' vinden we in het tweede kwart van de 12e eeuw in het Passionale uit Zwiefalten (Zwaben), waar ze de gekruisigde Petrus flankeren. Links staat een lansdragende jongeman met gekrulde lokken en rechts een baardige heer met een staf, gehuld in een fibula-mantel en op het hoofd een (Boheemse) bontmuts met afhangende klauwen. Beiden dragen een aan de buitenzijde met bont beklede pelsrok, met van voren een hoge afgebiesde rijsplit. Later in de 12e eeuw treffen we deze nog aan op het Maandentapijt in Oslo, bij de Heer van April, en in de Kalender van het Fécamp Psalter (c.1180), bij de Valkenier van Mei.[955]

Hangt deze split bij de stilstaande heren geheel gesloten af, zoals bij Eneas op de Didominiatuur, bij de 'aanstormende' minnaar valt deze, evenals bij de Bambergse wijnschenker, tactisch open om zijn in strakke zwarte *Hosen* gestoken benen tot boven de knie te tonen. Uit de hoofse literatuur weten we dat de mannelijke schoonheid zich vooral manifesteerde in 'ridderlijk' gevormde benen. Zo etaleert de jongeman, volmaakt recht van lijf en leden, met zijn loophouding meteen ook zijn lichamelijke kwaliteiten. Op andere afbeeldingen van hoofse figuren uit die tijd wordt het jeugdige mannelijke schoonheidsideaal nog veel ostentatiever tentoongespreid, met de welgevormde benen als opvallendste blikvanger. Mooie mannenbenen zijn in de kunst van de vroege 13e eeuw dan ook volop aan te treffen. Zo verschijnen in de Aldersbach-codex (c.1225-30) enkele antieke dichters en geleerden in de

[951]Hahnloser 1972, pl. 8: Ecclesia, pl. 23: *damoiziele*, pl. 27: liefdespaar.

[952]*Hortus Deliciarum*, fol. 215r: poppenspel boven de Fortunaminiatuur, 215v: Deugdenladder: vgl. de *monachus* die een traditionele gordelriem (het type van de omgeknoopte leren zwaardriem) in de hand houdt; ed. Green 1979.

[953]Fingernagel 1992, 118; Boeckler 1939, pl. 51: fol 42r; vgl. pl. 65 (55r): bode met een omgeknoopte riem, pl. 16 (13v): figuur rechtsonder pakt zijn afhangende brede riem vast bij de sluiting. Vgl. de hoofse jongeling met bokaal op het schetsblad uit Göttweig (eind 12e eeuw): staand in een lang kleed met omgebonden geblokte gordel (*cingulum*-type), waarvan hij de afhangende banden vastpakt; Wenen ÖNB Cod.67 (Isidorus-handschrift, tweede helft 12e eeuw), versozijde van voorste schutblad; zie boven: wijnschenker.

[954]Tronzo 1977, fig. 7: nr 3 (fol. 7r); zie boven: schaak. Bamberg SB Msc.Bibl.48, fol. 60v; Andechs-Meranier 1993, nr 74

[955]Driedelig Passionale (Bd.2): Stuttgart WLB Cod.Bibl.fol.56, fol. 15v: Martyria van Petrus en Paulus; *Staufer* 1977, nr 730, afb. 521 (R. Kroos); zie boven: pentekenstijl/blauw-groene achtergrond. Voor de maandfiguren, zie boven: Lente: vogels en paard.

gedaante van hoofs geklede jongelingen. De Romeinse ependichter Ennius draagt een nauwgesneden bovenkleed van kostbare zijde (met ingeweven rozetpatroon), dat tot de enkels hangt maar van voren hoog is ingesneden. Door een been opzij te plaatsen onthult hij niet alleen de prachtige bontvoering van het kleed, maar ook zijn korte onderkleed en beenlingen, een combinatie die eerder al getoond wordt door de Aprilprins van het Fécamp Psalter, bij wie het kleed ook achter gespleten is (afb. 167).. Het omgorde bovenkleed van Tullius, die in de *Artes*-reeks Rhetorica vergezelt, is daarentegen extreem kort en laat nog een deel van het tot op de knie vallende onderkleed vrij. Hij combineert zijn korte kledij met een lange bontgevoerde mantel (met fibula-sluiting voor) en beenlingen met zwarte enkelhoge schoenen. Zijn strakke lijfrok en omgebonden gordel (*cingulum*) volgen nog het laat-12e-eeuwse modebeeld, evenals het ingesnoerde kleed met hangmouwen van Rhetorica.[956]
De fraaigelokte Tullius heeft een sculpturale tegenhanger, die in uiterlijk en elegante pose sterk overeenkomt, hoewel zijn omgorde kleed ruimer geplooid is. Het betreft een portaalbeeld van de profeet Daniël aan de 'Gouden Poort' van de Maria-Dom van Freiberg, in Saksen (c.1230).[957] Deze schone jongeling onthult zijn welgevormde benen echter nog meer, door zijn toch al korte rok op te tillen om (naar het schijnt) zijn afgezakte 'kous' op te trekken, wat nogal frivool oogt aan een kerkportaal. Het lange kleed van Ennius, met voor een hoge split, zien we in de sculptuur terug bij hovelingen die een tronende koning ter zijde staan. Zo bevindt zich aan het hoofdportaal van de Dom van Freising (wijding 1205), een reliëf van keizer Frederik Barbarossa, op een faldistorium tronend met gekruiste benen. Hij wordt bijgestaan door een raadsheer met staf, die zijn zwartgekouste been door de hoge split van zijn voetlange rijkleed naar voren steekt. Een reliëf op de bronzen doopvont in de Dom van Hildesheim (c.1225) toont de tronende Herodes, die (met gekruiste benen) opdracht geeft tot de kindermoord van Betlehem.[958] Zijn jonge zwaarddrager neemt een frontale loophouding aan en de openvallende split van zijn omgorde kleed geeft de toeschouwer het volle zicht op zijn jeugdige benen. Bij de profielfiguur van de Buraanse minnaar is deze blik enkel aan de geliefde 'Flora' gegund. Ook bij de Buraanse jongeman lijkt het kleed enkel van voren gespleten, zoals bij Ennius en de zwaarddrager.
Op kalenderafbeeldingen zijn we deze dracht al eerder tegengekomen, bij de als jonge edellieden weergegeven personificaties van de lentemaanden. In de kathedraalcodex van Piacenza (c.1200) spreidt de dynamische 'Aprilprins' zijn met hermelijn gevoerde mantel open, terwijl de hoge splitten van zijn lange kleed zijn benen onthullen in een elgante loophouding. Ook de meer statische 'Meikoning' in het zogenaamde 'Maihingen Psalter' (diocese Augsburg c.1220-30) draagt een hermelijnmantel over een lang rijkleed met split en donkere beenlingen.[959] Een 'pelsrok' als in de Carmina Burana wordt gedragen door een muzikant, die in het grote Legendarium van Zwettl (tweede kwart 13e eeuw) met zijn vedelspel een lentefeest opluistert.[960] De hoofse vedelaar staat in een boognis, tegen een gekleurde achtergrond met stippen, die de I-initiaal vormt.
Bontgevoerde gewaden, maar dan tot enkels vallend, zien we begin 14e eeuw ook in de Manessecodex, nu in de vorm van een (soms mouwloos) overkleed of *surcotte* (*suckenîe*), vaak eveneens omgespt met een lange riem, voorzien van verguld beslag over de hele lengte. Waar de bontomzoomde split openvalt, toont deze geen benen maar het even lange onderkleed in een contrasterende kleur. Het kortere kledingtype van de Carmina Burana vinden we hier nog een enkele maal, op de miniatuur van de 'dienstman' of ministeriaal Von Wengen, die zijn vrouwe omhelst bij een poort. De minnezanger en zijn gezel dragen beiden een kuitlange tunica, met een kostbare afhangende riem. De dunne stof

[956]Bumke 1986, 197-201, afb. 11 en 12. Voor de Aprilprins, zie boven: Liefdespaar.
[957]De jonge Daniël staat aan de buitenzijde van de portaalwand, tegenover de oude Aäron, naast de koningin van Sheba met Salomo en Bathseba met David, met Johannes de Doper en de Evangelist aan het portaal met Madonnatimpaan. Budde 1979, pl. 300; vgl. Legner 1996, pl. 116, 187; Niehr 1992, 136 ff., 197 ff.
[958]Freising: Legner 1996, pl. 180; kalksteen, 65 cm hoog. Doopvont (deksel): Retzlaff/Lutze 1963, pl. 39, 36; kindermoord met twee klagende moeders, waarvan een met 'Gebende'.
[959]Zie boven: Liefdespaar.
[960]Zwettl (Cist. Neder-Oostenrijk) Stiftsbibl. Cod. 24 (Bd.2: april-juni); 310 bladen van c.37 x 29 cm, fol. 114r: vedelaar (feest van St.Walburga?); *Babenberger* 1976, nr 1070, afb. 49. *Magnum Legendarium Austriacum*: versies in Heiligenkreuz, Lilienfeld, Melk en Admont, oermodel ontstaan in Salzburgs gebied, Regensburg-Prüfening of Neder-Oostenrijk. De versie van Zwettl is vermoedelijk afhankelijk van het exemplaar in Heiligenkreuz, dat een lijst bevat van de Salzburgse (aarts)bisschoppen tot Adalbert (1183-1200), in Zwettl nog aangevuld met Eberhard II (1200-46).

van hun kleed is zo doorzichtig, dat ondergoed en zwarte beenlingen door de rok heenschijnen. De dichter Dietmar von Aist is voorgesteld als een koopman (met pakezel) die zijn waren uitstalt voor een burchtvrouwe. Over een stang hangen een tas, een spiegel, buidels en twee lange gordels met vergulde gesp en riemtong, die zij keurend vastpakt. In de Manesse-miniaturen lijken deze hoofse pronkgordels vooral een attribuut voor mannen geworden, want de vrouwen dragen inmiddels ruimvallende ongegorde bovengewaden. De meest verfijnde weergave van deze mannengordel vinden we op de eerste miniatuur met de tronende Staufenkeizer Hendrik VI, die een smalle gedecoreerde riem draagt waarvan de vergulde gesp met beslagplaat in frontaal aanzicht getoond wordt.[961]

Het modieuze meisje

De jonge 'Flora' voldoet niet alleen aan de schoonheidseisen van de Latijnse dichters, die zich (naar antiek voorbeeld) vooral op de lichamelijke charmes richten, maar ook aan de meer op hoofse kleding en uiterlijk vertoon gerichte beschrijvingen in de Duitse ridderromans. Zo lijkt de beschrijving die Heinric van Veldeke geeft van Dido's kleed bij de jachtpartij evenzeer van toepassing op de dracht van de Buraanse 'Flora': Ze droeg een groenzijden kleed, precies naar haar figuur gesneden (*ein grûner samît nâch ir lîbe wol gesniten*), rijk gedecoreerd met parels en boorden, en omgordde zich met een dure gordel, bewerkt met zilver en goud.[962] Flora's soepel vallende transparant-groene kleed lijkt eveneens gesneden uit dunne zijden stof (*samît*), voorzien van parelbanden en sierboorden, en om haar middel prijkt een kostbare gordel. In de Carmina Burana draagt Dido zelf onder haar rode mantel een okerkleurig kleed (met rode gordel), van even slanke snit als het kleed van 'Flora'. Ook de Ierse prinses Isolde volgt de Franse mode op de voet, volgens de beschrijving die Gottfried von Straßburg in zijn *Tristan* (c.1200-20) geeft van haar optreden tijdens de hofdag. Ze droeg een kleed en mantel van bruine *samît, in dem snite von Franze*. Het kleed was bij het middel ingenomen en omsnoerd met een mooi passende gordel. Het zat haar als gegoten: voegde zich van boven tot onder nauw om het hele lichaam en viel dan met zeer veel plooien rond de voeten neer.[963] Deze mooie pasvorm zien we eveneens bij het groene kleed van 'Flora'. Bij de statische pose die zij aanneemt worden haar lichaamscontouren nog fraai omlijst door haar lange vlecht aan de rugzijde en de lang afhangende gordelriem aan de voorzijde. Bij de kalenderafbeeldingen zagen we al een even modieus lentemeisje, dat in het 'Martyrologium van Ado' uit Cremona (1180) fungeerde als bloemenbrengster van April. Haar kleed heeft eveneens sierbanden rond de hals en bovenarmen en een 'sleepje' aan de lange rok, maar een gordel ontbreekt en de nauw aansluitende mouwen eindigen in lange afhangende manchetten, die eind 12^{e} eeuw uit de mode raakten.[964]

In verband met de datering van de Carmina Burana heeft O. Pächt gewezen op het type van de Buraanse vrouwenfiguren, waarin hij een parallel zag met de beelden van Ecclesia en Synagoge in Straatsburg van c.1230 (afb. 165).[965] In beide gevallen zien we slanke en jeugdige figuren in een elegante houding, gekleed in een lang soepel vallend gewaad, rond het middel omsnoerd met een afhangende gordel. Deze dames zijn duidelijk tijdgenoten en de omschrijving van hun gestalte en kleding gaat op voor heel veel vrouwenafbeeldingen uit de vroege 13^{e} eeuw. Hoewel ze aan hetzelfde ideaalbeeld beantwoorden zijn er toch ook verschillen aan te wijzen. Bij de beelden in Straatsburg (en ook Bamberg) is het gewaad ook boven geplooid, zoals in de Carmina Burana wel bij de zittende Fortuna het geval is, maar niet bij de staande 'Flora' en Dido. De vroeggotische beelden staan in een 'contraposthouding' met gekantelde heupen, waarbij de losjes omgegespte smalle gordel door het gewicht van de gesp en eindriem in een lichte hoek naar onder valt. De Buraanse dames staan echter ferm rechtop en Flora's bredere gordel is strak om haar middel gesnoerd. Haar kleed valt als gegoten langs haar lichaam (zoals bij de 'Straatsburgse' Isolde), boven rimpelloos glad en onder met rechte

[961]Zie Walther 1988, *Codex Manesse* (hoofdschilder), pl. 1 (6^{r}): keizer Hendrik VI, pl. 27 (64^{r}): heer Dietmar von Ast (Aist), pl. 98 (300^{r}): Von Wengen. Surcotte zonder gordel: pl. 17, 26, 43, met gordel: pl. 36, 86. Vgl. ridder-dichters met hoofse gesp-gordel en omgeknoopte zwaardriem: pl. 23 (54^{r}): heer Rudolf von Rotenburg (met mantel) bekranst bij een toernooi, pl. 88 (261^{r}): Von Stamheim (in rood kleed) biedt dame in toren minnebrief aan.
[962]Bumke 1986, 189-91 (n.71); zie boven: mantelbeschrijving.
[963]Beschrijving van Isolde: *Tristan* v.10889-11024; ed. G. Weber 1967, 304 f.; Bumke 1986, 21, 195 (n.77): citaat 10913-15; Sauerländer 1978, 128; Weigert 1963, 133-4.
[964]Zie boven: Liefdespaar.
[965]Brief geciteerd in Dronke 1962, 181; zie boven: status quaestionis.

plooien afhangend tot de uitwaaiering rond de voeten. Wat wel overeenkomt is het accent op het middel, de slanke contouren en de vloeiend vallende dunne zijden stof van het kleed. Samen bieden zij een mooi tijdbeeld in twee verschillende media, als exponenten van de nieuwe uit Frankrijk stammende modestijl, zonder dat er sprake is van directe onderlinge invloed. Het Buraanse vrouwentype vertoont in houding, gebaren en kleding meer overeenkomsten met de beelden in Parma van de Primavera en de koningin van Sheba, die echter weer zwaarder van vormgeving zijn (afb. 90). Een grafische omzetting van de plooirijke Noord-Franse kledingstijl zagen we in de contemporaine lijntekeningen van Villard de Honnecourt, in frontaal aanzicht bij zijn Ecclesia en in profiel bij de 'demoiselle' van het Salomonsoordeel, beiden met een smalle gordel strak om het middel. Een even rijkgeplooid kleed wordt gedragen door de adellijke donatrice op het Chartres-venster, die als het Buraanse meisje in driekwart aanzicht staat, maar dan met de heupen naar voren gedraaid zodat het uiteinde van haar gebogen ceintuur mooi in het midden tussen de benen afhangt. Deze nieuwe Noord-Franse stijl vinden we ook in de boekschilderkunst van het Duitse Zuidwesten, bij de 'Meikoningin' in het zogenaamde 'St.Blasien Psalter' (c.1235-40). De jonge Mei staat in een bevallig gedraaide houding, geaccentueerd door de lange zwierige riemtong van haar in een punt hangende gordel. (afb. 166)[966] In de late 13e eeuw zien we dit gordeltype nog in de Saksische *Willehalm* (c.1270-75), om het kleed van de Franse prinses Alyze, maar in een wat afwijkende vormgeving.[967] Haar ceintuur maakt eveneens middenvoor een knik, de lange riemtong hangt echter niet daar af maar opzij, langs het been zoals bij de Buraanse 'Flora' en eindigt eveneens met een beslag in driepasvorm.

Kleding en opsmuk

Volgens Veldekes beschrijving van Dido's vorstelijke uitdossing was haar groenzijden kleed 'mooi versierd en prachtig gedecoreerd met parels en banden die daarbij hoorden': *her was wol gezieret und vil wol gezimieret mit berlen unde borden, die dar zû gehôrden*. Deze zeer rijke decoratie van de hoofse kleding is typerend voor de periode waarin Veldeke zijn *Eneide* schreef (c.1170-90), zo laat bijvoorbeeld de tronende Ecclesia in het Evangelistarium uit Passau (c.1170-80) bijzonder fraai zien in haar overdadig met parelranden en goudboorden versierde bovenkleed met wijd uitlopende mouwen (afb. 143). Ook de monumentale Ecclesia op het koorgewelf van Prüfening bij Regensburg (mid 12e eeuw) heeft brede met gemmen en parels bezette sierbanden langs de zomen van haar kleed, voor de borst en rond de bovenarmen. In getekende vorm vinden we deze opsmuk op de Deugdenallegorie in het *Glossarium*-handschrift uit Prüfening (1165), bij de personificaties van Fortuna, Opulentia én Sobrietas, maar ook bij Mozes en andere Joodse leiders.[968] In het Evangelistarium uit Passau treffen we kleding met sierboorden behalve bij Ecclesia eveneens bij een mannenfiguur aan: de bevelvoerder van Nero op de miniatuur met de Martyria van Petrus en Paulus (afb. 144).[969] Een treffende parallel met Dido's strakgesneden jachtkostuum vormt de kledij van de te paard aanstormende Superbia, in de *Hortus Deliciarum* uit de Elzas (c.1175-85). De illustraties van dit helaas verloren handschrift geven zelfs in kopie een goede indruk van het Frans-hoofse modebeeld van eind 12e eeuw, met details als de hangmanchetten en de sierbanden rond de bovenarmen. Deze 'mouwbanden' sieren in de beeldcyclus ook de kleding van mannen van aanzien: vorsten, edelen en filosofen.[970]

---

[966]Kroos 1979, afb. 228; zie boven: Liefdespaar. Vgl. de gordel van Salome (staand en dansend) in de Johannescyclus van Seckau (tegen 1290), muurschildering uit de vm. doopkapel aan de kruisgang; Frodl 1954, afb. 58; Frodl/Rice 1964, pl. XXX; zie boven: blauw-groene achtergrond.

[967]*Willehalm*-fragment (regio Quedlinburg/Halberstadt); München BSB Cgm 193,III, fol. 1v; Klemm 1998, nr 236, afb. 671; *Deutsche Literatur* 2003, nr 14, met afb.; zie ook de vorm van Willehalms omgeknoopte zwaardriem.

[968]Ecclesia: zie boven: Fortuna. *Glossarium Salomonis*: Klemm 1980, nr 87, afb. 158-9: Clm 13002, fol. 3v-4r; niet bij de kopie uit Scheyern (1241): uit de mode. Vgl. de kleding van de bruiden van Christus en hun gevolg in een handschrift uit Benediktbeuern, met het Hooglied-commentaar van Honorius Augustodunensis (c.1165-75): Klemm 1988, nr 196: Clm 4550; *Thesaurus librorum* 1983, nr 30; *Bayerns Kirche* 1960, nr 42; *Staufer* 1977, nr 740, afb. 532; *Andechs-Meranier* 1993, nr 71, vgl 68. Vgl. Demus 1968, pl. 208: wijze maagd op het koepelgewelf van de kerkhofkapel (Karner) van Perschen bij Nabburg (Regensburgse school c.1165-70).

[969]In eenvoudigere vorm ook bij de 'rankenklimmer' bovenin een I-initiaal. München BSB Clm 16002, fol. 39v, 32v en 6v; zie boven: figuurstijl. Vgl. het Martyrium van St.Blasius in een Breviarium uit Seckau (c.1160-70), waar beide beulsknechten kleding met 'mouwbanden' dragen (de rechtse een korte tunica, de linkse een lang kleed met hoge splitten opzij); Graz UB Ms 832, fol. 18r; Roth 1984, afb. 333.

[970]*Hortus Deliciarum*: Bumke 1986, afb. 8: Superbia; ed. Green 1979; zie boven: Fortuna.

De kledingstijl van de Carmina Burana past in het algemene beeld van de matiging van de extreme snitvormen en opsmuk na 1200, wanneer de brede sierboorden smaller worden en zich gaan beperken tot de nu strakke manchetten, de halsuitsnede en soms de onderzoom van het kleed.[971] In de 12e-eeuwse kunst lijkt de nadruk vooral te vallen op de rijke decoratie van de kleding: stoffen met weefpatronen en borduurwerk of monochrome stoffen met opgezette sierstukken en brede boorden van glanzend goudbrokaat. Daarna moet de luxueuze uitstraling meer blijken uit de fijne en fraai gekleurde stoffen zelf, met hun bijpassende plooival: vloeiendvallende dunne zijde (samit) en de zware maar soepele draperie van gladgeschoren wolweefsels (scharlaken).
In de Buraanse cyclus bestaat de decoratie van de kledingstof uit sierboorden rond de hals, polsen en opvallend genoeg ook nog rond de bovenarmen. Deze karakteristieke 'mouwbanden' vinden we enkel, maar niet bij alle, figuren met 'gekleurde' kledingstukken. Deze zijn alleen echt ingekleurd bij Dido, Flora en haar minnaar (oker, groen, rood), verder slechts aangegeven met rode en groen-aangezette lijnen. We vinden ze daarentegen niet bij figuren in een 'ongekleurd', met bruin getekend kleed, niet bij de gevallen vorst onder Fortuna's rad en ook niet bij de bedienden. Deze sierbanden lijken hier, evenals de mantels, te fungeren als hoofs attribuut en teken van stand. De onderscheidende 'mouwbanden' zijn niet altijd zichtbaar. Bij vorstelijke figuren worden ze meestal door de mantel bedekt en tonen zich enkel bij de vallende Dido en bij de klimmende en vallende heerser aan het Rad zelfs rond beide armen. Verder gaan ze schuil achter lichaam of handen en zijn dan vooral te zien rond de voorste arm, zoals bij Dido, het liefdespaar, de twee rechtse wijndrinkers en beide triktrakspelers. De sierbanden hebben meestal, evenals de manchetten, de vorm van een omrande parelband, getekend in de kleur van het kleed (of met bruin). Op de kleinschalige Didominiatuur zijn deze echter effen wit en bij de rechtse triktrakspeler bestaat de decoratie uit een enkele streep. Bij de koningen links en rechts van het Rad is ook de halsboord met een parelrand versierd. Hetzelfde zien we bij het liefdespaar, bij wie de decoratie het meest gedetailleerd is uitgewerkt. De parelbanden zijn hier met rood getekend en ingekleurd met geel, wat lijkt te wijzen op glanzende goudboorden, met ingeweven parelmotief of misschien zelfs bezet met echte parels. Het transparant-groene kleed van 'Flora' is ongetwijfeld van zijde en vermoedelijk ook het rode rijkleed van haar minnaar, dat door de bontvoering in hoekiger plooien valt. Hetzelfde geldt voor het kleed van Dido, het rijkleed van Eneas en mogelijk voor alle door een 'mouwband' onderscheiden kledingstukken. Evenals Dido's kleed in de *Eneide* lijken de soepelvallende gekleurde gewaden van de Buraanse hoofdfiguren dus gemaakt van dunne zijden *samît*, voorzien van de 'bijbehorende' kostbare sierbanden, mede ter markering van deze luxe kledingstof in het simpele medium van de pentekening.
Het is opmerkelijk dat we deze 'mouwbanden' wel zien bij de drinkers en triktrakspelers, maar niet bij de hoofse schaakspelers en de dobbelaars, van wie er wel een een mantel draagt. Misschien wijst de zware draperie van het gekleurde bovenkleed van de schakers wel op een ander materiaal, scharlaken, evenals de plooibundels van de twee in het groen gehulde dobbelaars. Zo zou ook de afwijkende vorm van Fortuna's brede hoekige halsboord, met golfpatroon, erop kunnen duiden dat haar ruimvallende omgorde kleed, dat aan een albe doet denken, ook inderdaad van linnen is gemaakt, zoals misschien ook de tunica van de dobbelspeler met mantel en rode beenlingen. Mogelijk heeft de illuminator met zijn beperkte middelen door deze subtiele 'merktekens' toch differentiatie aan willen brengen binnen de in de beeldcyclus gedragen kleding.

Zijden stoffen met sierbanden
De hoofse dracht van zijden kleding met sierbanden was overgenomen van het Byzantijnse hof en al in de Martyrologium-kalender van St.Gallen (c.900) draagt de 'Meiprins', gehuld in korte tunica en schoudermantel, een gemmenband rond zijn bovenarm (afb. 88).[972] Vanaf het huwelijk van Otto II met

---

Vgl. de 'Samson-schijf' (68 cm diam.): vensterfragment uit de abdijkerk van Alpirsbach (Zwarte Woud), ws atelier uit Straatsburg (c.1170): Samson (met de poorten van Gaza) in rode beenlingen met schoenen en blauwe tunica met geweven goudboorden: gele banden met palmet-ornament en parelbanden; Stuttgart WLM; *Staufer* 1977, nr 407, afb. 209; Legner 1996, pl. 165.

[971] Thiel 1968, 162, 166, 170, 172; cf. Bumke 1986, 203.

[972] Boeckler 1952, pl. 19; zie boven: Liefdespaar. De zijdeproductie werd in de 6e eeuw, onder keizer Justinianus (r.527-65), bekend in Constantinopel, waar het evenals in China en Perzië een staatsmonopolie was. Zie H.

de Byzantijnse prinses Theophanu (972) vinden we deze sierboorden, inclusief de 'mouwbanden' ook in het vorstelijk ornaat van de Duitse keizers, waarna het een vast element op afbeeldingen van heersers, hovelingen en edelen wordt.[973] Op de dedicatie-afbeelding van de in Echternach vervaardigde Codex Aureus van Goslar (1050-56) is zowel het purperkleed van keizer Hendrik III als het gewaad van zijn echtgenote Agnes (van Poitou) naar Byzantijns model overdadig met brede brokaatbanden versierd, onder andere rond de mouwen.[974]
In de romaanse muurschilderkunst van de Salzburgse school vinden we deze ornamentbanden al in de late 11e eeuw (in Lambach) als kenmerkend onderdeel van de Italo-Byzantijnse stijlinvloeden.[975] De Salzburgse boekschilderkunst volgt mid 12e eeuw met de Bijbel uit Admont en het Perikopenboek van St.Erentrud, met als sierlijk hoogtepunt de Ecclesia en hoveling in het bovengenoemde Evangelistarium uit Passau (afb. 143/144). Brede brokaatbanden (met gemmen en parels) zijn gereserveerd voor prominente personages als de Drie Koningen, terwijl wereldlijk geklede bijfiguren smalle en vaak ongedecoreerde banden om de mouwen hebben, zoals een man die het bed van de lamme draagt in het Perikopenboek van St.Erentrud. Een vergelijkbare profane bijfiguur zien we wat later op de wandschildering in de Hospitaalkerk van Friesach (c.1170-75): een brooddrager op de scène van de Wonderbare broodvermenigvuldiging (afb. 149). Nog onopvallender zijn de smalle banden bij enkele mannenfiguren op de legendecyclus in de Domkrypte van Aquileia (c.1200), waar geen kleurverschil is met het kleed. Deze cyclus wordt toegeschreven aan een atelier uit de Veneto, met invloeden uit Salzburg en het Westen.[976]
In de 12e-eeuwse Duitse kunst zijn deze sierbanden onder Byzantijnse invloed prominent aanwezig, maar in de vroege 13e eeuw vinden we ze vooral nog (als bewust Byzantinisme?) bij de Wijzen uit het Oosten, op miniaturen uit Beieren, Zwaben en Saksen.[977] Verder lijken ze in het Westen rond 1200 uit de mode te raken, als niet passend bij de 'klassieke' plooienstijl, om vervolgens helemaal te verdwijnen met de opkomst van het nieuwe Frans-gotische vormideaal. Ook in het Zuid-Duitse gebied vinden we deze 'mouwbanden' nauwelijks meer in de 13e eeuw, slechts eenmaal in Scheyern (bij de Driekoningen in het Matutinale), maar niet meer in de *Eneide* en ook niet in het modelboek van Rein. Wel treffen we ze nog aan op de tekening van het huwelijkspaar in het Decretalen-handschrift in Salzburg, naar een model uit Bologna (na 1234), en wel rond de bovenarm van de man (afb. 158). Verder bevinden zich op de muurschildering met de huldiging van de keizer in de Torre San Zeno van Verona (eerste helft 13e eeuw) temidden van de stoet figuren in exotische kostuums ook enkele

---

Maguire, 'Images of the court', in *Glory of Byzantium* 1997, 182-91, vgl. nr 143 en 144; Rice 1959, pl. 93, XI, 163, XXIII, 164-5.

[973] Zie bv. Braunschweig 1995, nr A 16: *Rolandslied* (Regensburg c.1170: keizer Karel), nr D 31, p. 152: Evangeliarium van Hendrik de Leeuw (Helmarshausen 1185-88), vgl. nr D 93: Psalter (1168-89); nr D 96: Keizerkroniek voor Hendrik V (1112/14): hofbediende bij huwelijksbanket, nr D 63 en nr A 17 (Bd.2, 332, afb. 211-18): metaalwerk; Bd.2, afb. 199: *Vita Mathildis* (Canossa, voor 1115): graaf Atto en hovelingen (vgl. *PK MA* I, pl. 375a); textiel: Bd.2, 292-300 (L. von Wilckens); vgl. Bumke 1986, 185-6. Vgl. ook *Wittelsbach* 1980 I/2, 48-53, nr 56: de illustraties in de Falkenstein Codex (Herrenchiemsee 1166-96).

[974] *Salier* 1992, 254, afb. 252-3; zie boven: hoofse mode.

[975] Demus 1968, pl. XCIV-V, 225: Lambach (c.1089): Herodes, zijn zwaarddrager en hovelingen, de Wijzen uit het Oosten (brokaat, kleurband), vgl. pl. 20: St.Angelo in Formis (atelier van Montecassino, 1072-87): Kain en Abel (gemmenband). Vgl. Traeger 1980, pl. 7, 30: Allerheiligenkapel aan de Domkruisgang van Regensburg (c.1164): twee mannenfiguren (gemmenband).

[976] Zie boven: figuurstijl. Perikopenboek (München BSB Clm 15903): Demus 1974, afb. 13: Aanbidding der Wijzen (17r); bijfiguren: Intocht in Jeruzalem (34r), Genezing van de lamme (68r), prediking (90r); Swarzenski 1913, afb. 172; Klemm 1980, nr 272, afb. 605, 608. Bijbel uit Admont (Wenen ÖNB sn 2701): profeet Habakuk (228r: Daniël in leeuwenkuil): Demus 1974, afb. 10; Legner 1996, pl. 474; figuren bij Dans om gouden kalf (42r): Mazal 1973, pl. 5. Demus 1968, pl. 232: Friesach, pl. 58/XXVI: Aquileia: martyria van de kerkpatronen: beul bij onthoofding en figuur bij begrafenis; vgl. pl. 92/XLII: Berzé-la-ville (atelier Cluny, vroeg 12e eeuw): beul bij martyrium van Laurentius (smalle parelband in kleur van kleed).

[977] Matutinale uit Scheyern: (c.1215-30): München BSB Clm 17401 (Damrich 1904, afb. 13: 23v); Berthold-Missaal uit Weingarten (1200-32): New York PML M.710 (Hautmann 1937, 662); Brandenburgs Evangelistarium (ws Magdeburg c.1221): Gülden e.a. 1961, 8 (7v).

baardige 'Byzantijnen' met een brede brokaatband om de mouw.[978] Maar het is vooral in het Mediterrane gebied, in Venetië, aan het Staufenhof in Zuid-Italië en in het kruisvaardersatelier van Acre, dat de sierbanden rond de mouwen tot ver in de 13e eeuw een standaardelement blijven vormen in de weergave van (mannen)kleding, zowel van westerlingen als oosterlingen.
In Venetië zien we na de verovering van Constantinopel in 1204 een nieuwe Byzantijnse impuls in de kunsten. Aan het in Byzantium buitgemaakte gouden altaarstuk, de *Pala d'Oro*, werd in 1209 een omlijsting van Venetiaanse emails toegevoegd, met onder meer de legende van de kerkpatroon St.Marcus. Op het schip waarmee zijn corpus naar Venetië wordt vervoerd dragen de bemanning en de kooplieden kleurige of gouden 'mouwbanden' (afb. 38).[979] In het zuidtransept van de San Marco wordt deze plaatselijke legende breed uitgemeten in een mozaïek-cyclus (c.1220), waarin ook de doge (*dux*) optreedt in een omgord purpergewaad bezet met goudbrokaat. Op de Noach-cyclus in de narthex (c.1218) verschijnt Noach zelf in antieke kledij (een witte tunica met gouden *clavi* onder een toga), maar zijn mannelijke en vrouwelijke familieleden zijn Byzantijns gekleed, in zijden gewaden met brede brokaatbanden.[980]
In de 12e eeuw was Normandisch Sicilië naast islamitisch Spanje een belangrijk centrum van zijdeproductie. Aan het hof van Palermo ontstaat tevens een 'multicultureel' schildersatelier, dat een afschrift van een Byzantijnse hofkroniek van een bonte beeldcyclus voorziet (c.1150-75). Op de illustraties zien we Byzantijnse hovelingen in kleurige kledij, waarop in witte lijnen parelbanden zijn aangebracht, maar bijvoorbeeld ook de kalief van Bagdad in tulband en gestreepte kaftan met een geornamenteerde mouwband.[981] Deze traditie wordt onder de Staufen voortgezet met de Siciliaanse kroniek van Petrus de Ebulo, tevens een lofdicht op keizer Hendrik VI (1195/97). De illustraties laten diverse figuren zien in een tunica met mouwband, vaak in dezelfde kleur als de kleding: de vorst zelf, zijn ridders en hovelingen, maar ook burgers. Bij het heersersornaat is het kleed purper (of groen) en bezet met goudbrokaat.[982] In de tijd van keizer Frederik II en koning Manfred verplaatst het atelier zich met het Staufenhof naar het vasteland van Zuid-Italië (Foggia in Apulië), waar nog een groep rijk geïllustreerde handschriften van wetenschappelijke en historische aard tot stand komt (c.1225-66). In de beeldcyclus van de Alexanderroman dragen figuren uit zijn gevolg dezelfde witte parelbanden als de hovelingen uit de Byzantijnse kroniek.[983] Ook in de Buraanse cyclus hebben de sierbanden deze vorm en het kleurcontrast met de kleding lijkt op dat bij het liefdespaar. In de pentekentechniek van de Carmina Burana zijn de witte parelbanden echter niet door opschildering maar door uitsparing ontstaan.
Het kruisvaardersatelier van Acre, opgezet door de Franse koning Lodewijk IX, begint zijn productie met een werk in diens opdracht, de 'Arsenal-Bijbel' (1250-4), waarvan de illustraties een bonte mix van Europese, Byzantijnse en Oriëntaalse figuurtypen bevatten. Zo zijn David en andere koningen weergegeven in Italo-Byzantijnse stijl, met witte parelbanden om de mouwen als in Zuid-Italië. De hoofse figuren van Judith en Holofernes met hun entourage combineren westerse en Venetiaanse kenmerken, met bij de mannen weer de met wit (of goud) opgezette parelbanden. De Israëlieten hebben het uiterlijk van locale oosterlingen, in de stijl van de Syrische boekschilderkunst van die tijd: met tulbanden en gehuld in wijde kaftans voorzien van brede mouwbanden. Deze mengstijl met bijbehorende sierbanden vinden we ook nog in het vroegste handschrift uit de reeks met de *Histoire*

---

[978] Zie boven: figuurstijl. Verona: Demus 1968, pl. 75. Vgl. nog de Geluksrad-miniatuur in een Zuid-Franse Boethiusvertaling (mid 13e eeuw): Fortuna en drie mannenfiguren dragen een bovenkleed met brede parelbanden rond de mouwen; Mazal 1978, afb. 49: Wenen ÖNB Cod. 2642, fol. 11r; zie boven: Fortuna.

[979] *Schatkamer van San Marco* 1991, 48-9, 61 (S. Bettini); zie boven: schip van Eneas.
Vgl. Rice 1959, pl. 135 (Esztergom): Byzantijnse reliekhouder van het H.Kruis (11e eeuw) met email-figuren: Jozef van Arimatea en Johannes bij de Kruisafneming (parelbanden).

[980] Zie: Demus 1984, 2.

[981] Kroniek van Johannes Skylitzes (c.1070), Siciliaanse kopie: Madrid BN Vitr.26-2; *Luister van Byzantium* 1982, nr M.15; *Glory of Byzantium* 1997, nr 338 en ill. p. 6-19, sp. p. 7 (47r): gezantschap naar kalief al-Ma'mun (c.830).

[982] Bern BB 120 II; *Staufer* 1977, nr 810, afb. 604; Braunschweig 1995/2, 41-6, met afb. (Th. Kölzer); Meier 1994, afb. 127-32.

[983] *Staufer* 1977, nr 819, afb. 612: *Liber Astrologiae* (Parijs BnF lat.7370): tronende Saturnus (42v: brokaat), nr 827, afb. 619: Alexanderroman (Leipzig UB Rep.II.4o 143): het leger steekt de Eufraat over (37r); niet in het Valkenboek (Manfred-editie 1258-66).

Ancienne (c.1275), daarna gaat de Frans-gotische importstijl domineren in de beeldcyclus waarin ook het Dido-verhaal is opgenomen.[984]
Het gebruik om zijden gewaden te decoreren met sierboorden en parelranden ontstond in het laat-antiek Iran, in samenhang met de ontwikkeling van de weeftechniek voor dunne kledingzijde, bekend als *samit*.[985] Al op zilverwerk uit de vroeg-Sassanidische periode (3e/4e eeuw) draagt de heerser een zijden kleed met parelbanden om de mouwen. Met de weeftechniek wordt deze Perzische traditie overgenomen door de Byzantijnen en, na de Arabische veroveringen, ook voortgezet in de vroeg-islamitische rijken (650-1250). We vinden dit kledingornament als siermotief terug op talloze voorstellingen van scènes uit het hofleven, op luxe vaatwerk en ivoren kistjes van Iran tot Spanje, en in de Arabische boekschilderkunst die in de eerste helft van de 13e eeuw haar bloeitijd beleefde in centra als Bagdad, Mosul, Syrië en Andalusië. Uiteraard treffen we deze mouwbanden ook aan op het beschilderde *muqarnas*plafond van de Normandische paleiskapel in Palermo, in opdracht van koning Roger II vervaardigd door een Egyptisch atelier (c.1143).[986] In de Mediterrane 'smeltkroes' van de 12e en 13e eeuw komen al deze elementen tijdelijk samen tot een nieuw geheel, waarin de afzonderlijke ingrediënten echter duidelijk te onderscheiden blijven.
Met zijn opmerkelijke keuze voor kledingsier met 'mouwbanden' geeft de Buraanse illuminator dus niet zozeer blijk van een 12e-eeuws archaïsme, wat gezien zijn verdere eigentijdsheid ook atypisch zou zijn, maar van bekendheid met de Mediterrane kunst van de 13e eeuw, met name die van Venetië en Staufisch Zuid-Italië. Het siermotief van de parelbanden rond de bovenarmen wijst daarmee in dezelfde richting als de vormgeving van het schip van Eneas en de opname van schaak en triktrak in de beeldcyclus.

De Italiaanse component
De tekenstijl van de boekschilder wijst erop dat hij werd opgeleid in de traditie van de Salzburgse school, in Salzburg zelf of in Oostenrijk (Passau, Seckau). Daar heeft hij de basis gelegd voor zijn techniek, figuurstijl en de sterk aan de laat-romaanse ornamentiek gebonden weergave van planten en dieren. Vrijwel alle elementen van de lenteminiatuur zijn in de boekschilderkunst van deze regio voorhanden, maar de vormgeving van de dieren, met name het paard, verraadt al Italiaanse invloeden. Bij de figuratieve miniaturen is deze Italiaanse component veel sterker aanwezig, in zowel iconografie als vormgeving, wat niet alleen lijkt te wijzen op modellen uit het zuiden maar ook op directere kennis van de Italiaanse profane kunst. Deze grondige kennis doet vermoeden dat hij zich in of nabij Italië verder heeft gespecialiseerd in het profaan-hoofse beeldrepertoire.
De meest opvallende Italiaanse component vormt de nadruk op de bordspelen, waarin Lombardije en met name de rechtenstad Bologna een grootse reputatie had. Niet alleen de spelcomposities, maar ook de spelersfiguren zijn uitgesproken Italiaans van karakter. Bologna was tevens de leverancier van rechtshandschriften met fraai penwerk en wereldlijke illustraties, waaronder elegante liefdesparen. De iconografie van de Buraanse Fortuna- en Didominiatuur laat eveneens vooral parallellen met Italië zien, terwijl het ingevoegde keizerportret verwant is aan de beeltenis van Frederik II in het Valken-boek.
Voor de aankleding van de scènes geldt hetzelfde als voor de kledingstijl van de figuren. De kunstenaar zoekt aansluiting bij de Europese hoofdstroom van de tijd, waarbij bepaalde elementen sterk Italiaans zijn ingekleurd. Zo laten het vaatwerk en het meubilair op de miniaturen algemeen gangbare modellen zien. Het drinkgerei bestaat uit luxe kelkvormige bokalen en simpele kuipvormige bekers. Ook de zitmeubels behoren tot twee typen: een tot troon verheven postenstoel (met fraai

[984]Parijs, Bibl. de l'Arsenal Ms 5211; Buchthal 1957, pl. 65, 73, 75; Dijon Bibl.Mun. Ms 562; ibid. pl. 99a, 102, 115a, 120a; zie boven: Dido.
[985]*Samit* (of *samît, samite, sameet*): term afgeleid uit het Griekse *hexamitos*: 6-draden. Evenals in Perzië en Byzantium was ook in de islamitische rijken (en Normandisch Sicilië) de kostbare zijdeproductie een staatsmonopolie. Zie Bloom/Blair 1997, 88, 93-5, 223-35, met voorbeelden van weefsels. Cf. Scott 1993.
[986]*Art Persan* 1995, nr 64: zilveren schaal met buste-portret van Papak (3e/4e eeuw), nr 116: messing bademmer (Herat 1163) met o.a. triktrakspelers, p. 38, 147-51, nr 132-9: beschilderd keramiek (11e-13e eeuw). *Al-Andalus* 1992, 105-13, nr 3 en 4: ivoor (Cordoba 968, 1004/5), nr 82: liefdesroman (Sevilla vroeg 13e eeuw). Ettinghausen 1977 (1962), 45: plafond Palermo (Roger II met bedienden), en op vele miniaturen: gedragen door mannen en vrouwen.

draaiwerk) en rijkgedecoreerde bankzetels met een comfortabel kussen. In vormgeving en ornamentatie volgen deze objecten en meubelstukken de standaardtypen van de late 12e en 13e eeuw. De aankleding van de Didoscènes is echter veel specifieker. Lijkt de laat-romaanse architectuur van Dido's stad en paleis (met loggia) al Lombardische trekken te vertonen, het mediterrane schip van Eneas is zeker van Venetiaanse herkomst.

De mogelijke herkomst van het handschrift

Mijn analyses van de thematiek en vormgeving van de miniaturen bevestigen eerdere hypotheses over de localisering van de Codex Buranus aan de zuidoostelijke grens van het Duitse taalgebied (en het Duitse rijk), waar Italiaanse invloeden bijna vanzelfsprekend aanwezig zijn in zowel het schrift als de afbeeldingen. Het gegeven dat het hele uitvoerende team, beide schrijvers en de illuminator, zich vertrouwd toont met de Italiaanse vormentaal bevestigt het ontstaan van het werk in het Duits-Italiaanse grensgebied aan de zuidrand van de Alpen. Het handschrift van de kunstenaar lijkt zich daarbij te bewegen zich tussen de twee grote metropolen van deze regio en hun invloedssfeer: Salzburg ten noorden en Venetië ten zuiden van de Alpen. De basis van zijn tekenstijl ligt in de pentekenschool van Salzburg, maar motieven als het schip en details van de kledingstijl wijzen op invloeden uit Venetië, de bordspelscènes eerder op Bologna. De kunstenaar is vermoedelijk opgeleid in de Salzburgse traditie, maar zijn profane stijl is gevormd binnen de invloedssfeer van Noord-Italië en Venetië, met directe kennis van de kunst uit dit gebied. Heeft hij deze kennis opgedaan vanuit de Salzburgse vesting Friesach of vanuit het nog zuidelijkere Aquileia?

De opdrachtgever en zijn kring

Een van de vele raadsels rond de Carmina Burana blijft de kwestie van de opdrachtgever. Voor wie en op wiens kosten werd deze wereldlijke Latijnse liederenverzameling samengesteld? De afbeeldingen geven niet direct een antwoord op deze vraag, maar hun aanwezigheid alleen al vormt een indicatie van de hoge waarde die de opdrachtgever toekende aan de hierin verzamelde lyriek, evenals de planmatige opzet, het zorgvuldige boekschrift met fraaie penwerk-initialen. Geïllustreerde handschriften waren in zijn tijd nog hoogst ongebruikelijk voor dit tekstgenre en de Codex Buranus is dan ook geen standaardproduct uit een groot kloosterscriptorium, maar het resultaat van een eenmalige opdracht, uitgevoerd door twee schrijvers en een illuminator. De verzamelaar laat zich kennen als een welgestelde literatuur- en muziekliefhebber, met oog voor kunst, vermoedelijk een domheer of bisschop uit een aristocratische familie. Slechts een prelaat van hoge rang en aanzien kon beschikken over een internationaal netwerk om dit breedvertakte liedrepertoire bijeen te brengen, en over de benodigde fondsen om een dergelijke omvangrijke opdracht te laten uitvoeren. Aan de optekening moet jarenlang verzamelwerk vooraf zijn gegaan, maar ook een eigen poëzie- en muziekbeoefening die in dit werk een neerslag heeft gevonden. Het genre van de wereldlijke lyriek wijst op de culturele sfeer van een hof met dichters en zangers, niet op een zuiver schoolse context van verzen dichten (*ars poetica, dictandi*). De locatie van dit unieke compilatiewerk moet een cosmopolitisch centrum zijn geweest: een prominent geestelijk hof verbonden met een school, waar literatuur, muziek en liedkunst actief werden beoefend en waar gasten van buiten (studenten, geleerden, beroepsdichters) steeds voor nieuwe impulsen zorgden. In dit voor de zanguitvoering bedoelde boek vinden we naast de Latijnse liederen van vooral erotische en satirische inhoud ook de eerste optekening van Duitse Minnesang en vroege voorbeelden van geestelijk toneel.
Het Marner-gedicht CB 9* en andere teksten wijzen op een connectie met de Augustijner koorheren, bekend om hun rijke muzikale traditie met eigentijdse liedvormen (sequentia, conductus) voor gebruik binnen de liturgie en daarbuiten. De meest beroemde centra bevonden zich in Parijs, de school van St.Victor en de kathedrale koorschool van de Notre Dame. Deze bloeiende muziekcultuur van de koorheren uitte zich ook in het Salzburgse gebied, met name in Seckau, in het verzamelen en zelf componeren van geestelijke gezangen naar Frans model. In de Parijse scholen maar ook in andere meer wereldlijke centra werden als 'bijproduct' tevens liederen gedicht van profane inhoud, op dezelfde melodieën of met een eigen ritmische vorm, zoals dansliederen of de vagantenstrofe. In deze Augustijnerkringen is ook het liturgische drama ontwikkeld, waarmee de liederencollectie van de Carmina Burana besluit.

Een geestelijk hof: tussen Salzburg en Venetië

De voorwaarden voor de boven geschetste clericale hof- en schoolcultuur zijn in meerdere centra in en rond het Salzburgse gebied aanwezig, met name aan de met een kathedraalschool verbonden residenties van de belangrijkste bisschoppen, die naast kerkvorsten ook rijksvorsten waren en in de gezagshiërarchie van het Rijk boven de wereldlijke heren stonden. Te denken valt aan Passau, de diocese waar het hertogdom Oostenrijk onder viel, maar wellicht ook het daarmee concurrerende huisklooster van de Babenbergse hertogen, Klosterneuburg bij Wenen, dat zij vergeefs tot een eigen bisdom wilden opwaarderen. Seckau lijkt zich als 'Dom im Gebirge' voornamelijk te hebben gericht op geestelijk repertoire, mede bedoeld voor het vrouwenstift zoals uit talrijke Duitstalige rubrieken in de handschriften blijkt. Vanuit kunsthistorisch oogpunt is er weinig dat voor Neustift bij Brixen in Zuid-Tirol spreekt. Ik zie meer in de oostelijke hypothese van E. Klemm, met het stedelijke Friesach in Carinthië als focus. Vanwege de sterke Italiaanse inslag van de miniaturen ben ik echter geneigd de herkomst nog verder zuidelijk te zoeken richting Venetië. Ook Christa. Bertelsmeier-Kierst kwam in het voetspoor van Walther von der Vogelweide in deze uiterste zuidoosthoek van het Duitse Rijks- en taalgebied uit: het patriarchale hof van Aquileia, in de aan Carinthië grenzende mark Friuli, strategisch gelegen aan de Adriatische kust nabij Venetië. Maar ook de metropool Salzburg en de Carinthische nevenresidentie Friesach lijken mij reële opties, gezien de statuur en reputatie van de vroeg-13e eeuwse kerkvorst van dit uitgestrekte gebied, aartsbisschop Eberhard II (1200-46). Aan hem was het later toegevoegde lofdicht van de Marner op proost Heinrich van Maria Saal (Carinthië) gericht, ter aanprijzing van deze kandidaat voor de vacante bisschopszetel van Seckau (1231). Vanwege de zuidelijke locatie ligt de Salzburgse grensburcht Friesach, waar Eberhard vaak verbleef en ook (in ballingschap) stierf, misschien meer voor de hand dan de noordelijk gelegen metropool zelf. Salzburg was echter als permanente hoofdzetel van de macht ook het juridische en bestuurlijke centrum, met de bijbehorende rechtsgeleerden, Domschool en kanselarij. De Dombibliotheek bezat de nodige rechtsboeken uit Bologna en op een Salzburgse oorkonde uit 1241 werd, evenals in de Codex Buranus, de Italiaanse schrijfwijze voor de letter z aangetroffen. De hoofdstad trekt natuurlijk ook van verre talenten aan en bovendien was Eberhard voor zijn ambtsaantreding in Salzburg korte tijd bisschop van Brixen (1196-1200).

Eberhard II van Salzburg en de Eberhardini

Als de Codex Buranus inderdaad ontstaan is aan het hof van een de studenten welgezinde bibliofiele en kunstminnende prelaat, dan lijkt Eberhard II als wereldlijk ingestelde aartsbisschop van Salzburg optimaal aan deze omschrijving te voldoen. Het is zelfs mogelijk dat zijn reputatie als vriend en ondersteuner van de vaganten begin 13e eeuw zo groot was, dat de aanduiding van goliarden als 'Eberhardini' in bepaalde bronnen op zijn kerkvorstelijke mecenaatschap terug te voeren is. In conciliebesluiten van die tijd uit Frankrijk (Rouen 1231 etc.) worden vaganten aangeduid als *clerici ribaldi* of *goliardi*, in Duitsland in vergelijkbare termen of als *clerici vagi* (Trier 1227, Mainz 1259), maar in Mainz vinden we in 1261: *Clerici et vagabundi quos vulgus Eberhardinos vocat*, herhaald in 1310 met als toevoeging: *qui Eberhardini vocantur*. In conciliebesluiten uit Salzburg zelf (1274, 1291) komt deze 'volkse benaming' opvallend genoeg niet voor en gebruikt men de neutrale term 'rondtrekkende studenten': *De vagis scholaribus*.[987]

Ook in de Carmina Burana ontbreekt deze wellicht spottend bedoelde volksnaam. Als deze 'spotnaam' werkelijk op Eberhard II van Salzburg betrekking heeft, dan moet hij zijn reputatie van 'goliardenvriend' wel zeer snel hebben opgebouwd, want bisschop Wolfger van Passau gebruikt de term al in zijn reisrekeningen uit 1204. Op weg naar Rome verblijft hij met Pasen in Florence, waar hij geld geeft aan 'een zekere bisschop van de Eberhardini en een andere toneelspeler': *In Pascha aput Florentiam cuidam Ebberhardinorum episcopo et cuidam alii mimo*. Ook Wolfger betuigt zich op zijn Italiëreis als weldoende geestelijke en ondersteuner van een bont gezelschap aan behoeftige clerici, studenten (*scolari*), pelgrims, speellieden, jongleurs (*ioculatores*), zangers en muzikanten. Zo geeft hij in Rome geld aan een Franse vedelspeler en zijn gezel, in Padua aan toneelspelers (*histriones*) en in Bologna aan de ioculator Flordamor, als tegenprestatie voor het vermaak dat zij bieden. Maar ook

[987]Waddell 1954, 235, Appendix E: conciliebesluiten over clericus vagus of ioculator (J.D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum amplissima collectio*, Florence 1759 ff.), 281 ff.: 13e eeuw.

arme standsgenoten ontvangen zijn donaties: in de rechtenstad Bologna twee vagi uit Zwaben, een student uit Aquileia en een clericus uit Saksen. In Verona schenkt hij zijn goede gaven eveneens aan ioculatori en aan studenten: een uit Rome, een zekere Johannes uit Salzburg en geld voor een tunica aan nog een student.[988]
Hoewel Eberhard aantrekkelijk lijkt als prominente opdrachtgever van de Carmina Burana, biedt Wolfger toch meer literaire aanknopingspunten voor een dergelijke tweetalige lyriekverzameling.

Een man als Wolfger van Aquileia
Volgens O. Schumann moet de opdrachtgever van de Carmina Burana een man geweest zijn van het slag van Wolfger van Aquileia of domheer Manesse, een bisschop of stiftsheer uit een adellijk geslacht, die liefhebber was van zowel de ridderlijke Minnesang als de liedkunst der clerici.[989]
Schumann dateerde de Carmina Burana eind 13e eeuw, dus hij dacht niet werkelijk aan Wolfger als mogelijke initiator.
Wolfger van Erla was eerst kanunnik en daarna bisschop van Passau (1191-1204), alvorens hij patriarch van Aquileia werd (1204-18). Deze man van de kerk manifesteerde zich opvallend genoeg als promotor van de volkstalige literatuur. Aan zijn hof in Passau werd rond 1200 het Nibelungenlied te boek gesteld uit oraal overgeleverde heldensagen.[990] Maar hij is vooral vermaard als mecenas van Walther von der Vogelweide, evenals Wolfger afkomstig uit Oostenrijk (*ze Oesterrîch*), waar hij naar eigen zeggen leerde *singen unde sagen* (L.32,14). Bisschop Wolfger reist in het najaar van 1203 naar Wenen voor de huwelijksplechtigheid van hertog Leopold VI en de Byzantijnse prinses Theodora. Op 11 november vertrekt hij weer uit Wenen en komt tot Klosterneuburg. Zijn reisrekeningen vermelden dat hij daags na Sint-Maarten 5 geldstukken heeft geschonken aan de zanger (*cantor*) Walther von der Vogelweide voor de aanschaf van een bontmantel of pelsrok (*pro pellicio*).[991] Na zijn Romereis in 1204 wordt Wolfger benoemd tot patriarch van Aquileia en ook daar is Walther een graag geziene gast.

Het patriarchenhof van Aquileia: Wolfger en Bertold

Het patriarchaat van Aquileia fungeert als een Duitse voorpost in Italië, met keizergetrouwe Duitse patriarchen en hun entourage. In de late 11e eeuw ontstaat de patriarchale staat, die het gebied van Friuli, Krain en Istrië omvat. Aquileia valt binnen de culturele invloedssfeer van Venetië, maar onderhoudt vanouds ook nauwe contacten met Salzburg en Oostenrijk. De haven vormt het vertrekpunt voor kruisvaarders en vast ankerpunt voor de Staufenkeizers vanuit Apulië. Onder patriarch Wolfger (1204-18) beleeft de stad een culturele activiteit van hoog niveau. Aan het hof van de *biderben patriârken* (L.34,36) bloeit de Duitse Minnesang, zo laat Walther in zijn prijslied weten. In dezelfde tijd werkt daar de koorheer en hoveling Thomasin van Zerklaere, afkomstig uit Cividale, als 'Welsche Gast' aan een voor de Duitse adel bestemd didactisch werk over de hoofse zeden (1215/16).
Een teken van de culturele opbloei aan het begin van de 13e eeuw vormen de schilderingen in de Domkrypte, een omvangrijk decoratieprogramma in diverse stijlvormen waaraan zeker een hele tijd gewerkt moet zijn door een of meer ateliers uit de Veneto en misschien ook elders. Ze worden toegeschreven aan patriarch Pellegrinus II (1195-1204), die vooral bekend is vanwege het prachtige Mariaretabel van verguld zilver, dat hij aan de Dom van zijn geboortestad Cividale schonk. Hij sluit een verbond met Venetië tegen Treviso en mogelijk heeft bij die gelegenheid schilders uit Venetië gecontracteerd. Maar wat de stijl betreft kan het werk evengoed pas onder Wolfger begonnen of in ieder geval voortgezet zijn. Het is vooral aantrekkelijk om de epische sokkelscènes met de

[988]Waddell 1954, 236, App. B (ed. I. Zingerle 1877, p. 26-9); zie onder: Aquileia.
[989]Schumann 1930, 73*
[990]*Deutsche Literatur* 2003, nr 11: hs A: kortste versie (München BSB Cgm 34); Alpengebied, mogelijk Tirol (c.1275).
[991]*Babenberger* 1976, nr 993: reisrekeningen (sept. 1203 tot 30 juli 1204); Cividale Museo Arch.Naz.: 8 bladen (stroken), in 1874 in map in Stiftsarchief gevonden: tijdens reis geschreven concepten en nette versie; Waddell 1954, App. B (ed. I. Zingerle 1877); 12 nov. 1203: tot Zeiselmauer: *Sequenti die (sc. post sanctum Martinum) apud zei[zemurum] Walthero cantori de vogelweide pro pellicio .v. sol. longos*' (5 zware solidi: Beierse Schillingen).

opdrachtgever van het Nibelungenlied te verbinden. Ze verbeelden een nog onopgehelderd heldenverhaal, vermoedelijk een kruisvaardersroman, heldendicht of historisch gebeuren.[992]
Onder Wolfgers opvolger Bertold van Andechs (1218-51) bereikt Aquileia als stad haar hoogste glans, op zijn munten (in Italiaanse stijl) gemarkeerd door de titel: 'Civitas Aquilegia'.[993] Bertold stamde uit het Beierse geslacht van Andechs-Meranië, dat in hoog aanzien stond. Hij was de jongste zoon van hertog Bertold IV, zijn oudere broer Ekbert was bisschop van Bamberg (en bouwheer van de Dom), zijn zusters huwden met vorsten over heel Europa. Bertold verbleef enige tijd aan het Hongaarse hof en studeerde in Vicenza (1206-9). Hij was als patriarch van Aquileia, naast zijn broer Heinrich IV (1204-28), markgraaf van Istrië, Krain en de Windische Mark. Evenals Eberhard II van Salzburg was hij partijganger van Frederik II, die hij in 1220 naar Rome begeleidde voor de keizerkroning.[994]
Zoals C. Bertelsmeier-Kierst al aangeeft, blijft het culturele klimaat voor een werk als de Carmina Burana onder Wolfgers opvolger Bertold zeker gehandhaafd. Het tweetalige liedrepertoire van de Carmina Burana kan volgens haar een directe neerslag zijn van de zangpraktijk aan dit meertalige hof: een *schola poetarum/cantorum*, waar ter oefening maar ook als publieksvoordracht beide tradities (van *amor* en *minne*) de strijd met elkaar aangingen. Juist hier, op het snijpunt van meerdere culturen zijn de omstandigheden voor een levendige uitwisseling van Latijns-Romaanse en Duitse liedtradities optimaal. Ook de door O. Sayce opgemerkte inwerking van de Provençaalse lyriek op het Latijnse bestand van de Carmina Burana is hier goed te verklaren, daar deze met name in Noord-Italië intensief werd beoefend. Omdat de verwerking van de Duitse strofen zeer dicht bij het ontstaan ervan ligt (met name bij Walther en Neidhart) is het goed voorstelbaar dat binnen de 'tamelijk gesloten tweetalige kring van dichters en musici' aan dit geestelijk hof clerici en minnezangers ook gezamenlijk voorgedragen hebben.[995]
Een raakvlak met de Carmina Burana vormt ook het liturgisch toneel. Het kapittel van Aquileia volgde sinds 1181 de regel van de Augustijner koorheren en in de 13e eeuw was er een *magister scholariorum* aangesteld voor het onderricht in de *musica sacra*. Al veel eerder, eind 11e eeuw ontstonden binnen de patriarchale ritus van de Goede Week beginvormen van het liturgisch drama, verbonden met de *Santo Sepolcro* in de basilica van Aquileia, een van de oudste kopieën van het Heilig Graf, waarschijnlijk in de 11e eeuw gebouwd aan het westeind van de noordbeuk. Deze rotunda vormde de locatie voor de vroegste vorm van drama: de scène van de vrouwen bij het graf, voor de aankondiging van de Verrijzenis. In handschriften van eind 11e eeuw zijn delen van de *Visitatio sepulchri* overgeleverd. Vanaf de 13e eeuw wordt melding gemaakt van uitbeeldingen van de Passie in de kerk van Cividale, waarbij het verhoogde priesterkoor de toneelbühne vormt. Aan deze geestelijke spelen verbinden zich specifieke composities, waaronder de *Planctus Mariae* (14e eeuw).[996] In deze liedtekst uit Cividale en het daarvan afhankelijke Paasspel van Ossiach (bij Villach) is CB 4* verwerkt, een Mariaklacht uit Frankrijk (sequentia), toegevoegd in de tweede helft van de 13e eeuw en ook gebruikt in het Passiespel CB 16*.

De omstandigheden lijken inderdaad gedurende de hele eerste helft van de 13e eeuw in Aquileia ideaal voor het ontstaan van een verzamelproject als de Carmina Burana. Het lijkt mij plausibel dat de verzameling dan al is aangelegd in de late jaren van Wolfger (als een kroon op zijn 'levenswerk') en met nieuw elan voortgezet onder de jonge Bertold (resulterend in de tweetalige katernen?). Vooral het verzamelen van het internationale repertoire moet immers een langdurig proces zijn geweest. Zoals bij de reisrekeningen van Wolfger zullen er wel eerdere conceptversies zijn geweest voor de afsluitende optekening in boekschrift, bekroond met illustraties.
Heeft de illuminator misschien zijn opleiding genoten in Passau en is hij via Wolfger naar Aquileia gekomen? Mogelijk is hij eerder al ingezet voor de uitvoerige beeldcyclus bij de *Welsche Gast*, hier in 1215/16 geschreven door Thomasin van Zerclaere (c.1185-c.1235) en vermoedelijk ook ter plekke

[992]Vgl. een in 1214 in Aquileia opgestelde oorkonde van Konrad von Rodanc, bisschop van Brixen (1200-16): noemt onder de getuigen als laatste ene *Hugo pictor*; behoort deze schilder tot het gevolg van Konrad of is hij in Aquileia werkzaam?
[993]*Staufer* 1977, nr 207.3-5, afb. 127.4-6.
[994]Zie: *Andechs-Meranier* 1993, 84-5, 94-6 (J. Kirmeier).
[995]Bertelsmeier-Kierst 2000, 90-1, 96-9.
[996]M. Buora, *Aquileia*, Udine 1992, 78 ff., 83: H.Graf.

onder zijn supervisie van tekstverklarende illustraties in de marge voorzien. Dit type marge-illustraties in pentekening is heel gebruikelijk in Italiaanse handschriften, zoals we bij het Dido-verhaal zagen. Een geïllustreerd exemplaar van de *Welsche Gast* kan dan als 'geautoriseerd model' hebben gediend voor de voornamelijk uit Beieren stammende reeks beeldhandschriften, waarvan de oudste uit c.1256/60 dateert en de meest uitvoerige (1340) een model uit 1240 volgt.[997] In stijl laat alleen de eerste tekenaar van de oudste kopie nog iets van een romaans model doorschemeren, maar de hoofdtekenaar vertaalt de beelden al naar zijn eigen robuuste stijl. Uiteraard stellen de geheel verschillende illustratie-typen van de zedenpreek en de liederenbundel andere eisen aan de vormgeving. Voor de illustraties van de Carmina Burana had de kunstenaar hier directer toegang tot Italiaanse beeldmodellen en om Venetiaanse schepen te zien hoefde hij slechts naar de haven te gaan. Bertold van Andechs was als begeleider van Frederik II naar zijn kroning in Rome bij uitstek op de hoogte van contemporaine beeltenissen van de jonge keizer om het Fortunarad bij de tijd te laten maken. De prominente adelaar op de Lenteminiatuur is misschien een speelse verwijzing naar het 'sprekende' wapen van het patriarchaat Aquileia, een heraldische adelaar, die overigens ook het wapendier is van de familie Andechs-Meranië.[998]
Patriarch Bertold sterft in 1251, een jaar na keizer Frederik II, en dit betekent het einde van de 'Duitse' periode van Aquileia, de volgende patriarch is afkomstig uit Latium. Met patriarch/markgraaf Bertold sterft ook de laatste mannelijke Andechs-telg, want in 1248 was de laatste hertog v Andechs-Meranië, Otto VIII, al overleden. De graven van Andechs hadden vanaf de vroege 12e eeuw de voogdij over Benediktbeuern, het klooster waar de Codex Buranus begin 19e eeuw ontdekt is. Na het uitsterven van het huis Andechs is de voogdij niet direct overgegaan naar de Beierse hertogen. Als rijksklooster kon Benediktbeuern tot ver in de 14e eeuw aanspraken van de Wittelsbacher afweren.[999] Van alle tot nu toe geopperde opdrachtgevers heeft Bertold van Andechs de meest directe relatie tot de latere vindplaats van het handschrift. Het ligt voor de hand dat hij zelf of een latere erfgenaam zijn handschrift hier heeft veilig gesteld. Bij het bepalen van het tijdstip zal wel de aard van de toevoegingen uit de tweede helft van de 13e eeuw moeten worden meegewogen (bv. de Marner-gedichten). En ook het raadsel van de corrector en de marge-tekening blijft intact.

Als Bertold van Andechs inderdaad de opdrachtgever van de Codex Buranus is, dan lijkt het een gelukkig toeval dat Carl Orff, de componist die de Carmina Burana wereldberoemd maakte, na zijn overlijden in 1982 uitgerekend werd bijgezet op de plek waar de initiator van deze liederenverzameling zo'n 800 jaar eerder werd geboren: in de kloosterkerk op de berg Andechs, waar ooit het stamslot van de Andechs-familie stond. De cirkel is rond: O Fortuna!

[997] Oorkonde jan 1217: *Thomasinus canonicus Aquilegensis*, in het Necrologium van de Ecclesia van Aquileia: dood van kanunnik *Thomasinus de Cerclara*, ws uit het patriciaat van Cividale afkomstig; *Welsche Gast*: 24 hss (13e-15e eeuw), waarvan 13 geïllustreerd, oudste: Heidelberg Cpg 389 (ws 1256/60): 3 tekenaars, ws atelier Regensburg: 1e hand nog getrouw naar model: gelijkmatig in bruine inkt getekende fijne figuurtjes; meest uitvoerige: Gotha-hs (1340, naar model 1240); Neumann/Vetter 1977; zie boven: spel.
[998] *Staufer* 1977, I, 187-8, nr 207: *denarius aquilegensis*, tronend: *Bertoldus P*, verso: kerkpatrones Maria, tinnenburcht of adelaar (op stadsmuur met poort): *Civitas Aquilegia*; nr 207.3-5, afb. 127.4-6; familiewapen: nr 206.106. Vgl. *Wittelsbach* 1980 I/2, nr 58: ruiterzegel van hertog Otto VII (1203-34) (en Otto VIII: 1234-48) van Andechs-Meranië (Beieren, voor 1231): schild met adelaar.
[999] *Andechs-Meranier* 1993 (J. Kirmeier); cf. *Wittelsbach* 1980 I/2, nr 57: genealogie.

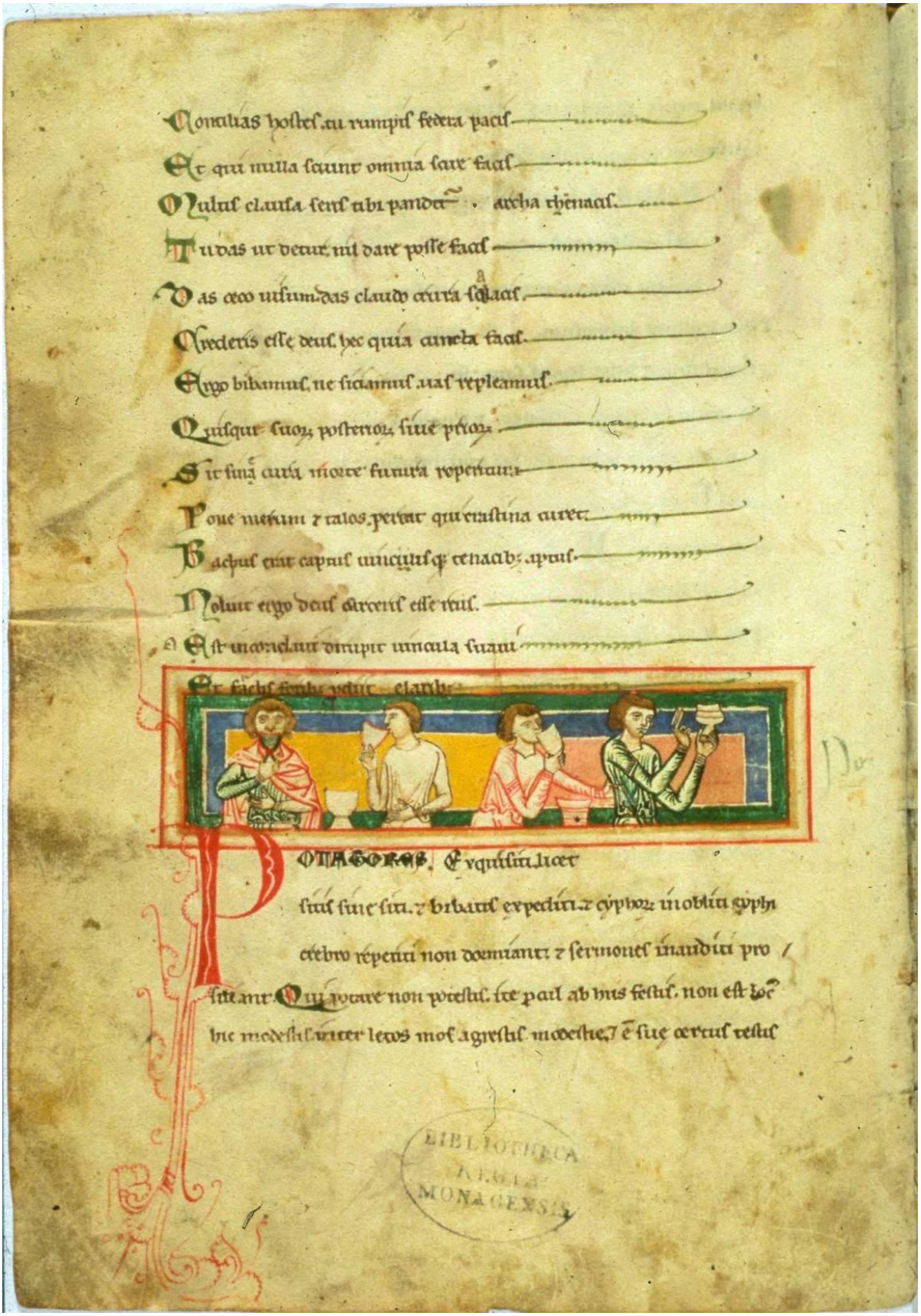
AFBEELDINGEN

1. Codex Buranus, fol. 1r: Rad van Fortuna

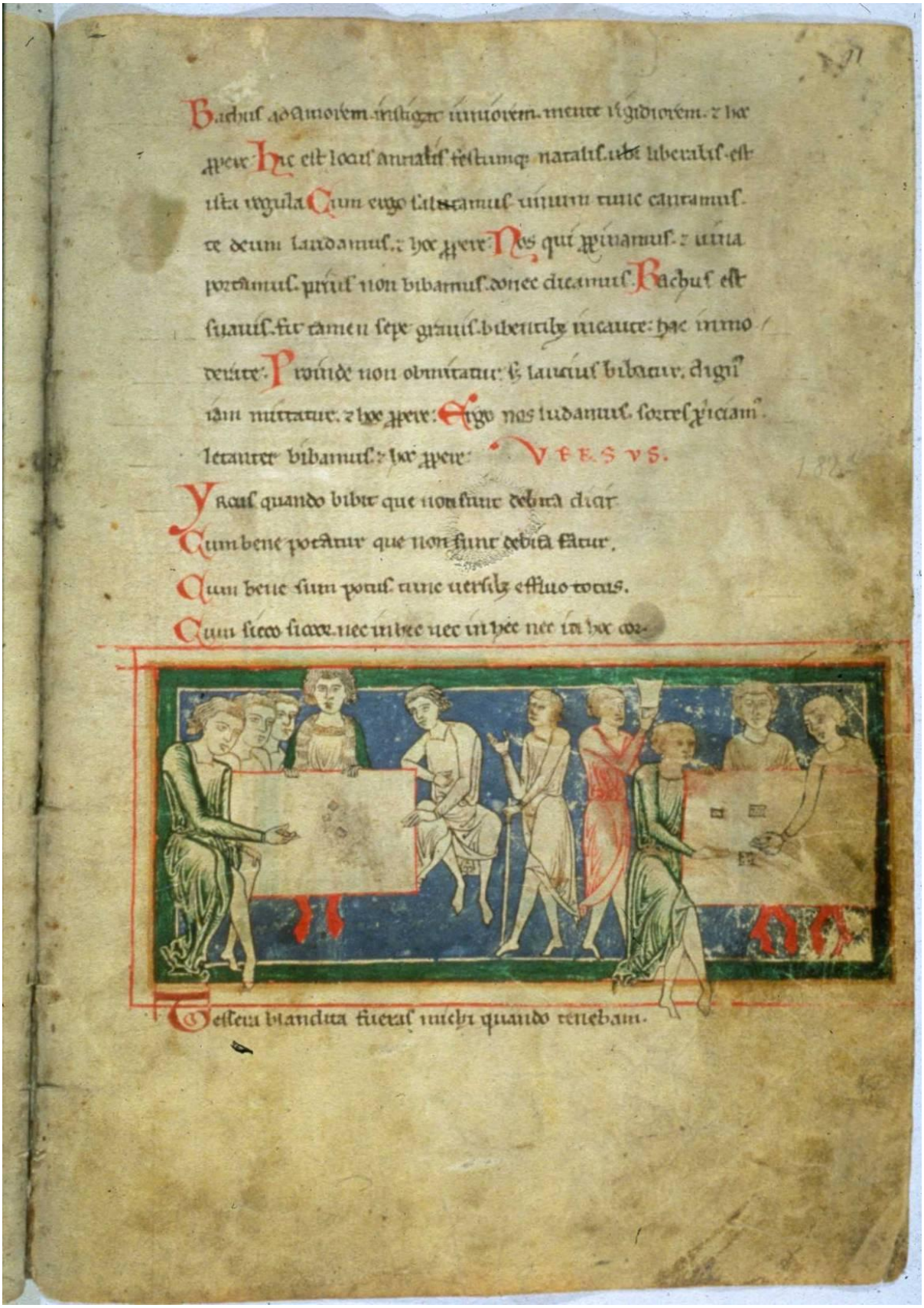
2. Codex Buranus, fol. 77v: Dido en Eneas

3. Codex Buranus, fol. 64v: Lentelandschap

4. Codex Buranus, fol. 72v: Liefdespaar



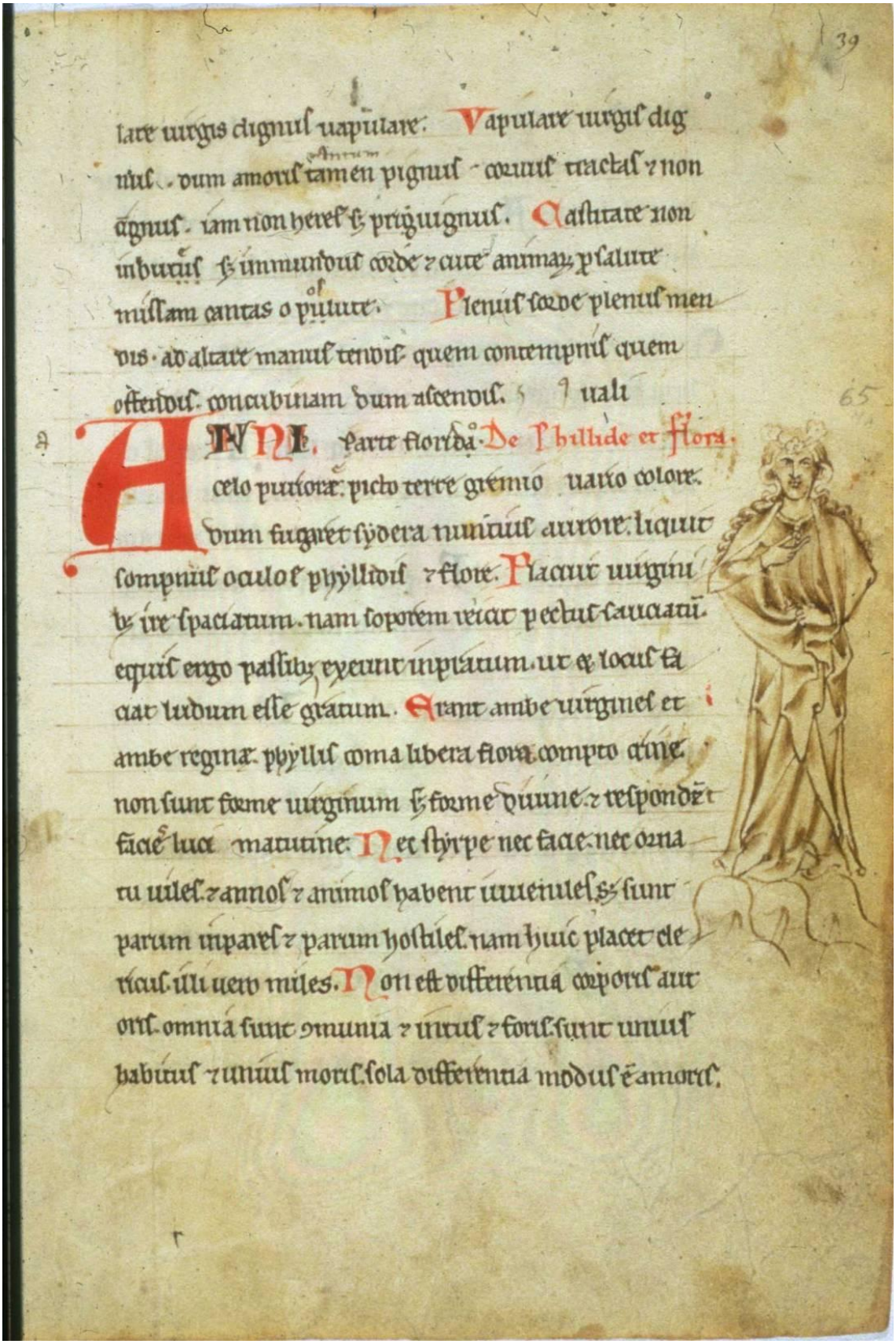
5. Codex Buranus, fol. 89v: Wijndrinkers



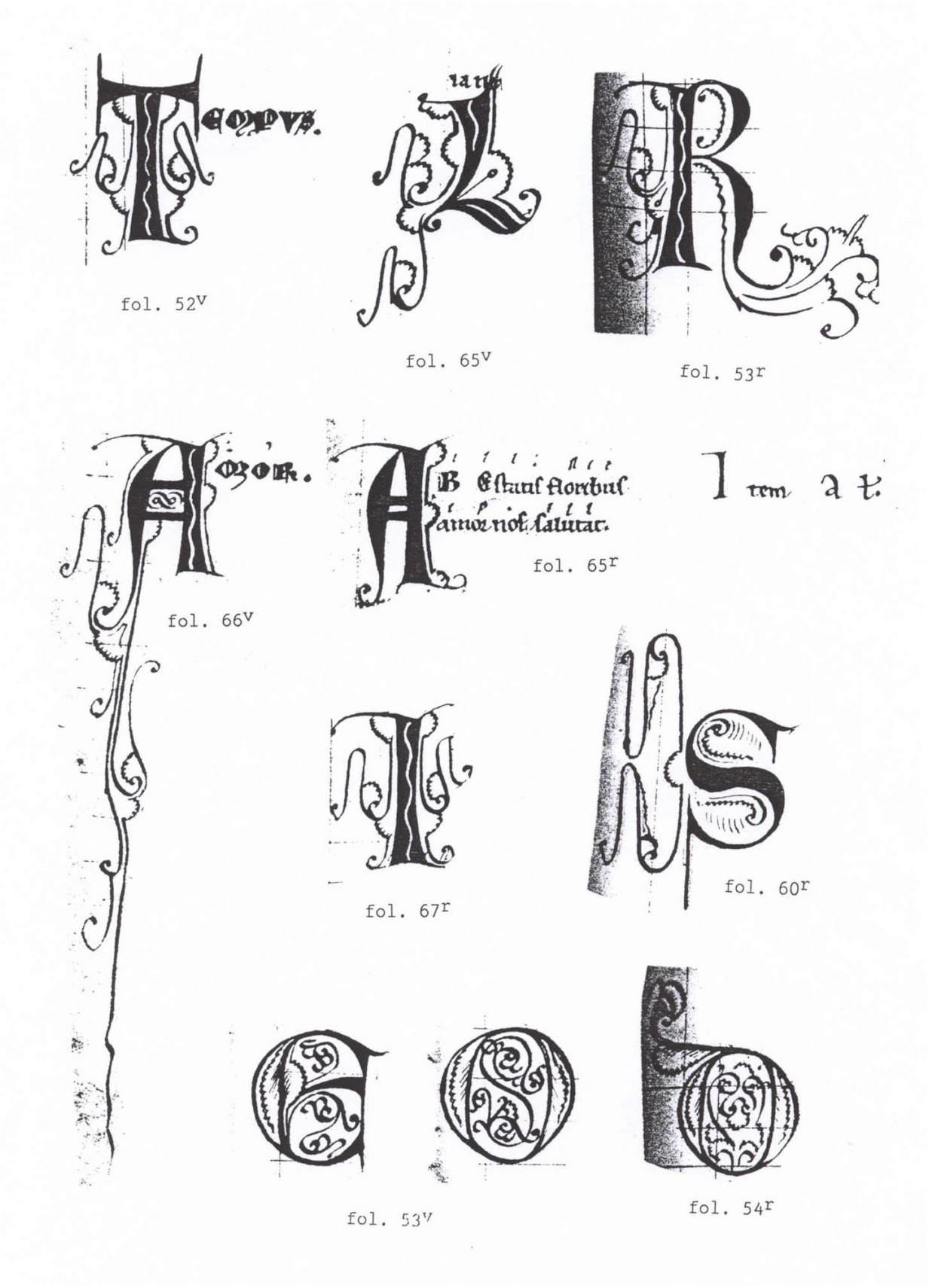
6. Codex Buranus, fol. 91r: Dobbelaars

7. Codex Buranus, fol. 91v: Triktrak of tafelspel

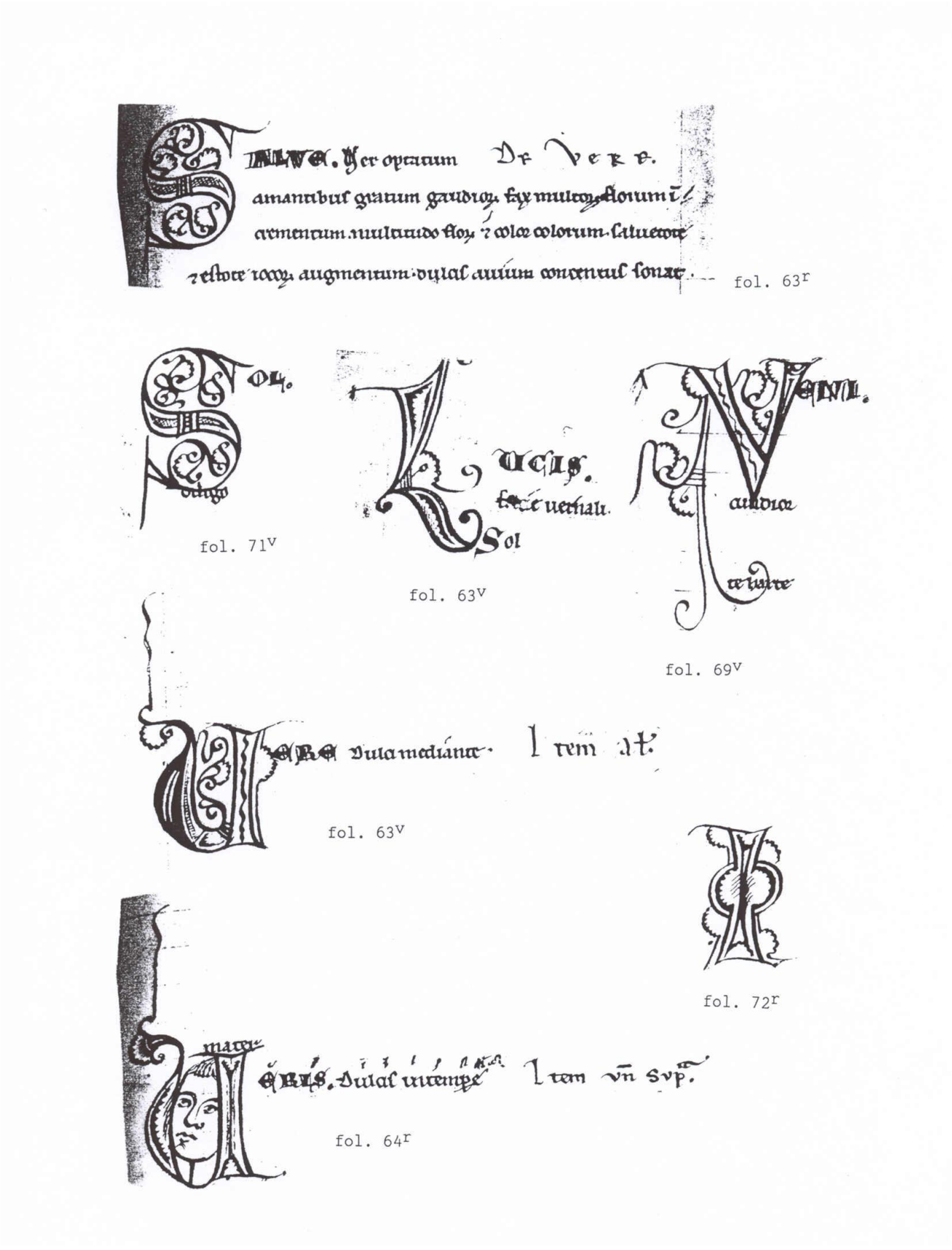
8. Codex Buranus, fol. 92r: Schaak



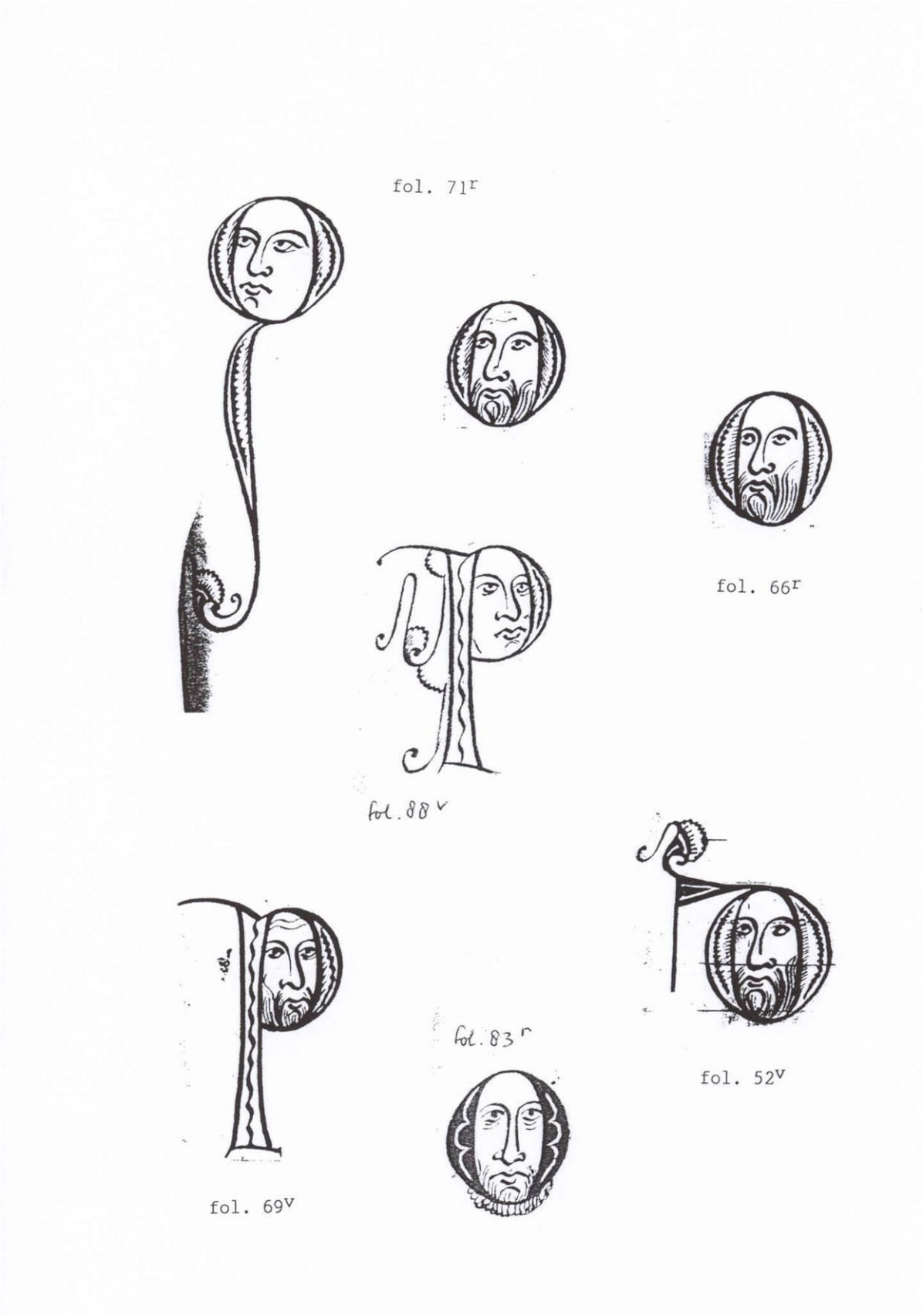
9. Codex Buranus, fol. 39r: Marge-illustratie bij ‘Phyllis en Flora’



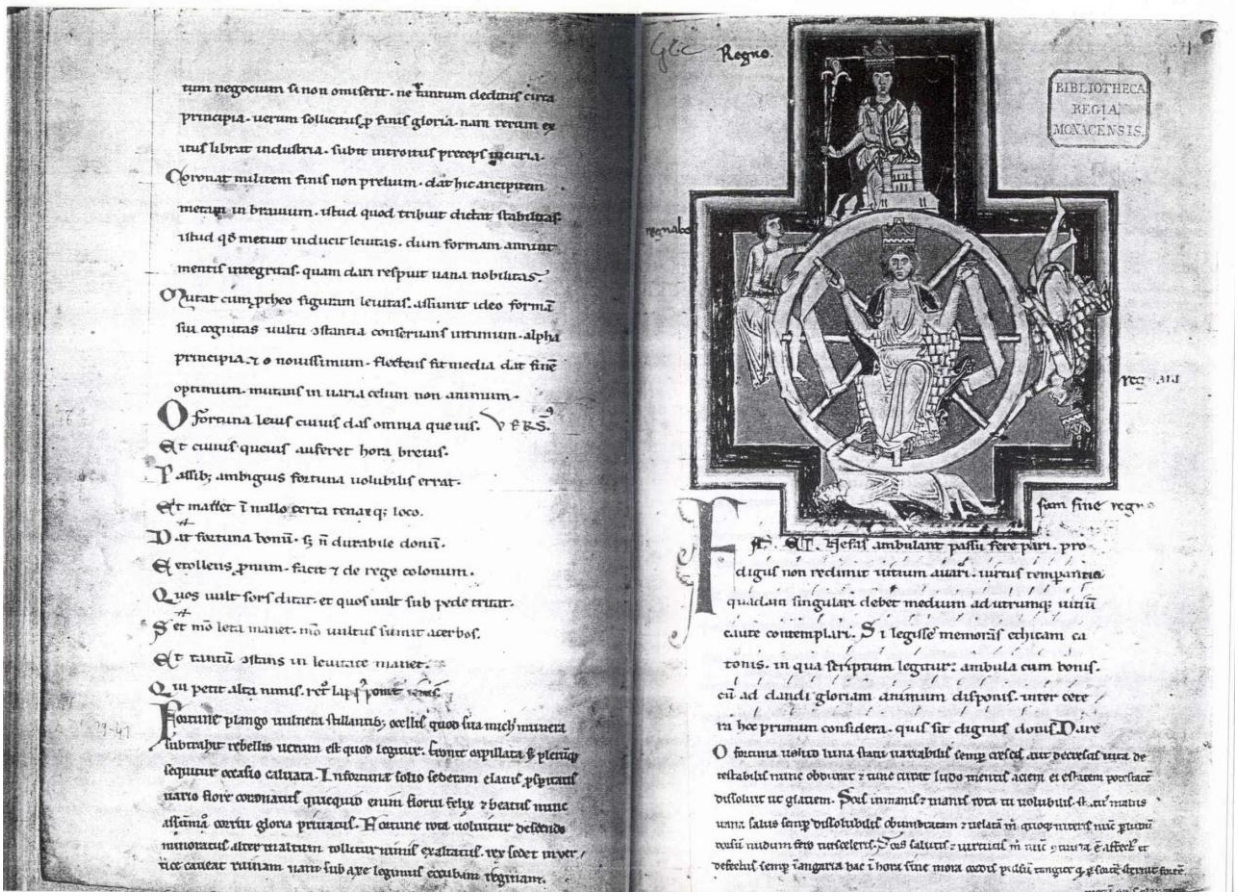
10. Initialen met rankwerk (fleuronnée)



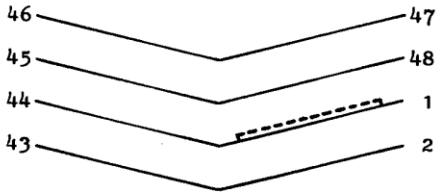
11. Idem, titel '*De Vere*' (63r) en V met jongenskop (64r)



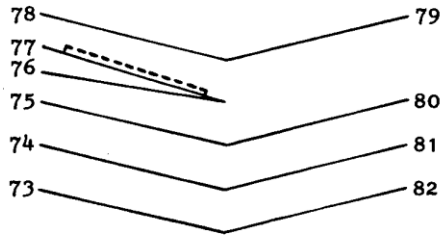
12. Initialen met ingetekende gezichten



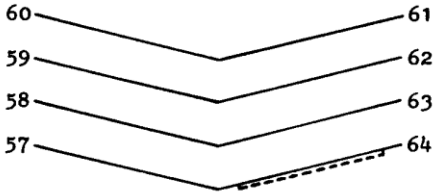
13. Reconstructie Fortuna-bladen: fol. 48v-1r

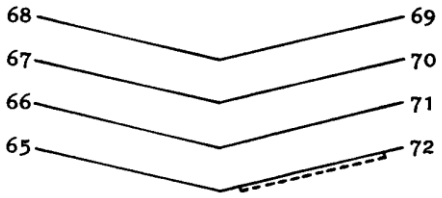


a) Ursprünglicher Lagenzusammenhang der Fortunaminiatur fol. 1r (nach Hilka-Schumann II/1, S. 31*–39*)

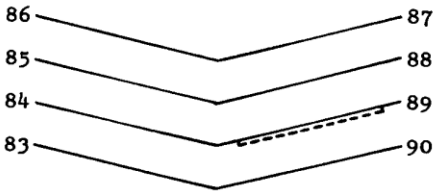


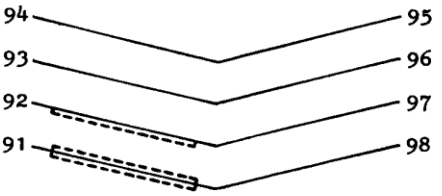
b) Zusammenhang der auf einem eingeschobenen Doppelblatt sitzenden Didominiatur fol. 77v





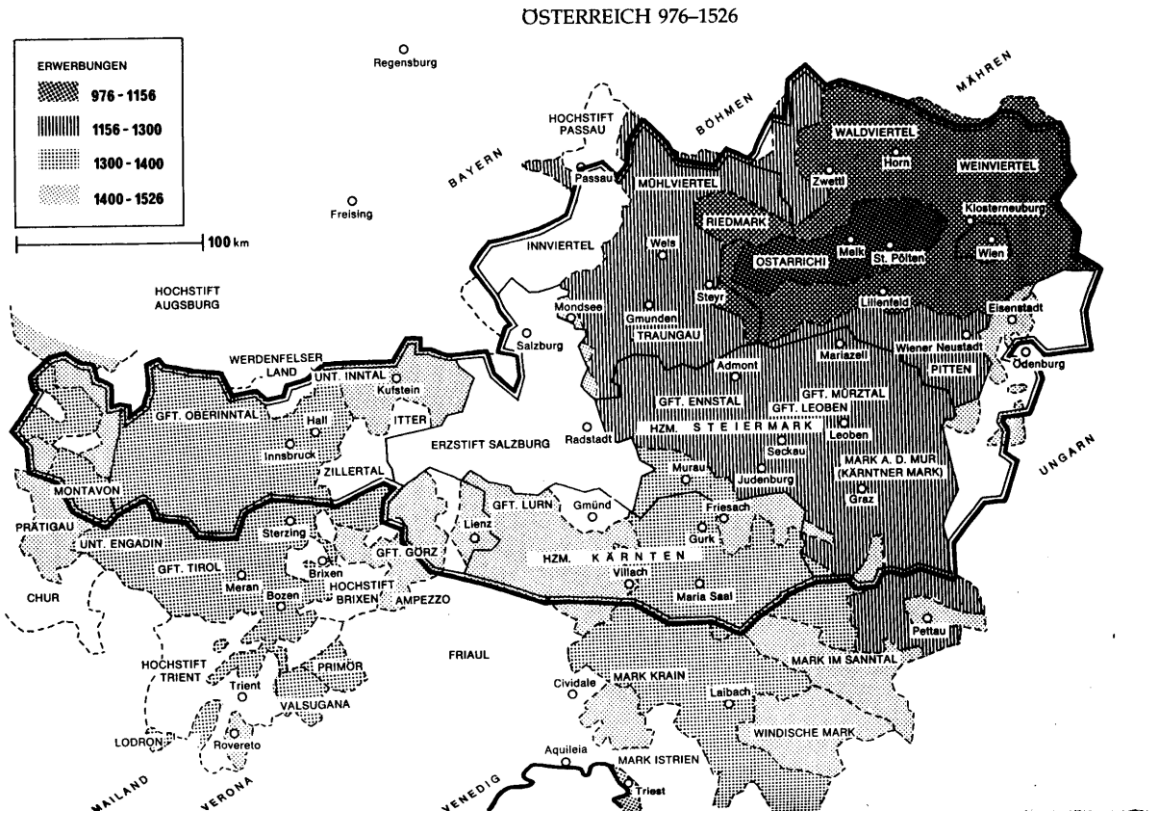
c) Die Miniaturen der Natur fol. 64v und des Liebespaares fol. 72v





d) Die Trinker- und Spielerminiaturen fol. 89v und 91r–92r

14. Plaatsing van de miniaturen binnen de katernen



15. Kaart: Oostenrijk 976-1526

LIJST VAN AFBEELDINGEN

De Carmina Burana

1-13: Codex Buranus: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660

1. Codex Buranus, fol. 1^{r}: Rad van Fortuna
2. Codex Buranus, fol. 77^{v}: Dido en Eneas
3. Codex Buranus, fol. 64^{v}: Lentelandschap
4. Codex Buranus, fol. 72^{v}: Liefdespaar
5. Codex Buranus, fol. 89^{v}: Wijndrinkers
6. Codex Buranus, fol. 91^{r}: Dobbelaars
7. Codex Buranus, fol. 91^{v}: Triktrak of tafelspel
8. Codex Buranus, fol. 92^{r}: Schaak
9. Codex Buranus, fol. 39^{r}: Marge-illustratie bij 'Phyllis en Flora'
10. Initialen met rankwerk (fleuronnée)
11. Idem, titel '*De Vere*' (63^{r}) en V met jongenskop (64^{r})
12. Initialen met ingetekende gezichten
13. Reconstructie Fortuna-bladen: fol. 48^{v}-1^{r}
14. Plaatsing van de miniaturen binnen de katernen
15. Kaart: Oostenrijk 976-1526

Bronvermelding:
afb. 1-9: foto BSB München, behalve afb. 3: *Cimelia Monacensia* 1970, p. 99
afb. 10-13: naar Facsimile-editie 1967
afb. 14: schema overgenomen uit Diemer 1987-2, p. 60
afb. 15: Flotzinger 1977, Karte II

Vergelijkingsafbeeldingen
Enkel op CD-Rom

Bronvermelding:
Antiphonarium van St.Peter; Wenen ÖNB Cod.s.n.2700: Facsimile-editie 1974
Millstatt-Codex met Duitse Genesis en Physiologus; Klagenfurt KLA Cod.6/19: Facsimile-editie 1967
Het 'modelboek' van Rein; Wenen ÖNB Cod.507, fol. 1-13: Facsimile-editie 1979
Het 'modelboek' van Villard de Honnecourt; Parijs BnF Ms.fr 19093: Hahnloser 1972
Bij overige afbeeldingen: vermelding aan eind tussen haakjes

16. Spaans Gregorius-handschrift (*Moralia in Job*) uit 914, met latere tekening (12^{e} eeuw); Manchester, John Rylands Library, Ms 83, fol. 214^{v}: Fortuna met rad (Evans 1969, pl. 40)
17. Herrad van Landsberg, *Hortus Deliciarum* (Elzas, c.1175-85); voorheen Straatsburg, Bibl. de la Ville (natekeningen), fol. 215^{r}: Fortuna met rad (Courcelle 1967, fig. 68)
18. Rekenkundig verzamelhandschrift in Montecassino (eind 11^{e} eeuw); Cod. 189, fol. 73^{v}: Rad van aards fortuin (Courcelle 1967, fig. 65)
19. Constantinus Africanus, *Viaticum* (Montecassino, 11^{e} eeuw), in een latere kopie (c.1200?); Basel UB, Hs D.III.12, fol. 5^{r}: Q-initiaal in vorm van Fortuna's rad (Schilling 1975, afb. 6)
20. Franse Boethius-vertaling (Zuid-Frankrijk, midden 13^{e} eeuw); Wenen ÖNB Cod. 2642, fol. 11^{r}: Fortuna als blinde en dove macht (Mazal 1978, afb. 49)
21. *Histoire Ancienne* (St-Jean d'Acre, c.1275): Alexander de Grote als Fortuna-exempel; Dijon Bibl.Mun. Ms 562, fol. 171^{v}: type van Fortuna-in-rota (Buchthal 1957, pl. 121b)
22. *Histoire Ancienne* (Acre, c.1287); Parijs BnF Ms.fr.20125, fol. 233^{v}: 'Boethius-type' (Folda 1976, pl. 84)

23. Flavius Josephus, *Bellum Iudaicum*: titelafbeelding (Scheyern, tegen 1240); München BSB Clm 17404, fol. 203^{v}: belegering van Jeruzalem en Rad van Fortuna (Klemm 1998, afb. 60)
24. De tronende keizer Frederik II in zijn Valkenboek (Manfred-editie: Zuid-Italië, 1258-66); Rome BAV Pal.lat.1071, fol. 1^{v} (*Staufer* 1977, afb. 616)
25. Decemberblad uit het 'Arenberg-Psalter' (Hildesheim, c.1230-40): veroordeling van Thomas door koning op rechterstoel; New York, collectie B.H. Breslauer (*Heinrich der Löwe* 1995-1, p. 527)
26. 'Gumpertus-Bijbel' uit Ansbach (regio Salzburg/Regensburg, c.1175-95); Erlangen UB Ms 1, fol. 146^{v}: tronende Sapientia (Walworth 2000, pl. 3)
27. Vergilius, *Aeneis*: de laat-antieke 'Vergilius Vaticanus' (Rome, c.400); Rome BAV Vat.lat.3225, fol. 36^{v} (pictura 24): afscheidsgesprek bij de paleispoort (Facsimile-editie 1980/1984)
28. 'Vergilius Vaticanus', *Aeneis*, fol. 39^{v} (pictura 25): Dido ziet vanuit haar wachttoren Aeneas wegzeilen (Wright 1993, p. 38)
29. Heinric van Veldeke, *Eneide*: de Beierse beeldcodex (Regensburg, c.1230); Berlijn SB Ms germ.fol.282, fol. 17^{r}: Dido's razernij en wanhoop bij het vertrek van Eneas (Boeckler 1939, pl. 21)
30. *Eneide*-codex, fol. 17^{v}: Dido stort zich in het zwaard en werpt zich in het vuur (Boeckler 1939, pl. 22)
31. Openingsminiatuur van de Franse *Roman d'Eneas* (midden/late 13^{e} eeuw); Parijs BnF Ms.fr.784, fol. 70^{r}: het vertrek van Eneas, met Dido's zelfmoord in de initiaal (Courcelle 1984, fig. 197)
32. De 'historie van Eneas' in de *Histoire Ancienne*; handschriftengroep uit het kruisvaardersatelier van Acre, laat 13^{e} eeuw; Dijon Bibl.Mun. Ms 562 (c.1275), fol. 114^{r} en Brussel BR Ms 10175 (c.1280), fol. 151^{v}: Dido doorsteekt zich aan het venster ... (Buchthal 1957, pl. 115ab)
33. *Histoire Ancienne* (Acre, c.1287); Parijs BnF Ms.fr.20125, fol. 156^{v}: ... en valt voorover (Walworth 2000, pl. 7)
34. *Histoire Ancienne*, handschriftengroep uit Zuid-Italië (Napels), eind 13^{e} eeuw; Rome BAV Vat.lat.5895, fol. 103^{v}: zelfmoord in de loggia van het paleis, de vloot vaart uit (Saxl 1957, pl. 77b)
35. *Histoire Ancienne* (Napels, eind 13^{e} eeuw); Parijs BnF Ms.fr.9685, fol. 113^{v}: 'Hoe koningin Dido zichzelf doodt omdat Eneas haar verlaat' (Courcelle 1984, fig. 214)
36. *Histoire Ancienne* (Napels, eind 13^{e} eeuw); Parijs BnF Ms.fr.1386, fol. 47^{v}: het vertrek van de schepen (Courcelle 1984, fig. 205)
37. Ravenna, San Giovanni Evangelista, vloermozaïek (1213) met taferelen uit de vierde kruistocht van 1204: de inname van Constantinopel en een kruisvaardersschip (Kier 1970, afb. 394-5)
38. Venetië, de *Pala d'Oro* van de San Marco, emailpaneel (c.1209) met de overtocht van het corpus van St.Marcus (Puppi 1966, p. 406, fig. 6)
39. Venetië, San Marco, wandmozaïek met Marcuslegende in zuidtransept (c.1220): de aankomst van het schip in Venetië (prentbriefkaart San Marco)
40. Antiphonarium van St.Peter, Salzburg (c.1160-65): rankeninitialen met vogels, leeuwen en draken; Wenen ÖNB Cod.s.n.2700, p. 23: D aan begin van Collectarium
41. Antiphonarium van St.Peter, Collectarium, p. 91 en 55: O en H met vogels
42. Antiphonarium van St.Peter, Graduale, p. 382: C met I in boomvorm
43. Antiphonarium van St.Peter, Graduale, p. 286: miniatuur van Palmzondag: Intocht in Jeruzalem
44. Antiphonarium van St.Peter, Officium chori, p. 631: miniatuur van Paaszaterdag: graflegging en verschijning aan Maria Magdalena (*Noli me tangere*)
45. Perikopenboek van St.Erentrud, Salzburg (c.1150); München BSB Clm 15903, fol. 24^{r}: genezing van de melaatse, fol. 46^{r}: *Noli me tangere*, fol. 96^{v}: Christus en Zacheus (Swarzenski 1908/1913, afb. 169, 177, 201)
46. Orationale van St.Erentrud, Salzburg (c.1200); München BSB Clm 15902, Capitula, fol. 27^{v}: initiaalminiatuur van Pasen: Opstanding (Swarzenski 1908/1913, afb. 431)
47. Bijbelscènes met bomen uit Admont (c.1155-85); Stiftsbibl. Hs 45, fol. 1^{v}: Christus en Zacheus (*Tutonis liber de suscipiendo deo*) en Hs 60, fol. 2^{r}: I-initiaal met zondeval (Philo, *De biblicis antiquitatibus*) (Buberl 1911, fig. 73 en 80)
48. Verzamelhandschrift uit Rein (c.1220/30); Wenen ÖNB Cod.858, fol. 8^{r}: titelminiatuur bij werk met excerpten over moraalleer: antieke auteurs verschijnen in droom aan de compilator (*Babenberger* 1976, afb. 12)
49. Millstatt-Codex (c.1200-10), Duitse Genesis; Klagenfurt KLA Cod.6/19, fol. 8^{r}: Adam in de hof van Eden, en fol. 9^{v}: schepping van Eva

50. Hooglied-commentaar van Rupert van Deutz (derde kwart 12e eeuw); Göttweig, Stiftsbibl. Cod.49, fol. 2r: dedicatie-afbeelding (*Ratisbona sacra* 1989, p. 371)
51. Ivoorpaneel met verrezen Christus in de graftuin (ws. Bamberg, c.1090); boekband van 11e-eeuws Evangeliarium in Würzburg, UB M.p.th.q.4 (uit Domschat) (*Ars sacra* 1950, afb. 42)
52. *Exultet*-rol in de kathedraal van Bari (tweede kwart 11e eeuw): de Aarde (*Tellus*) (Grabar/Nordenfalk 1958, p. 147)
53. Kalenderblad van een verloren Sacramentarium (Fulda, laatste kwart 10e eeuw); Berlijn SB theol.lat.fol.192 Fragm. (Boeckler 1952, p. 22)
54. Het 'modelboek' van Rein (c.1208-13); Wenen ÖNB Cod.507, fol. 10v-11r: plantornament
55. Graduale van Kaisheim (c.1220): initialen met bladornament; München BSB Clm 7905, fol. 9v, 56v, 117v (Klemm 1998, afb. 361-3)
56. Fonteinbekken uit de kloosterhof van St-Denis (c.1200): kop van Silvanus (Basford 1978, pl. 23)
57. Het 'modelboek' van Villard de Honnecourt (c.1215-40): *testes de fuelles*; Parijs BnF Ms.fr 19093, a. pl. 43 (detail), b. pl. 10
58. Bijbel uit St.Kastor in Koblenz (begin 12e eeuw); Pommersfelden, Schönborn Cod.333/334, Bd.1, fol. 1v: de zes scheppingsdagen (Rijn en Maas 1972, p. 214)
59. De 'boom van Nebukadnezar' (Daniël 4,7-9) in de Catalaanse Bijbel van Roda (vroeg/midden 11e eeuw); Parijs BnF Ms.lat.6 (Klingender 1971, frontispice)
60. Het *flabellum*-kruis van Kremsmünster (Salzburg?, c.1160-80): Verrijzenis en Hemelvaart verbonden met Physiologus-thema's: leeuw en adelaar (Legner/Hirmer 1996, pl. 350)
61. Millstatt-Codex, Duitse Physiologus, fol. 85v: panter en leeuw, fol. 96v: adelaar
62. Het 'modelboek' van Rein, Physiologus-blad, fol. 3r: o.a. panter en leeuw, fol. 3v: olifant en adelaar
63. Een 'duivenboom' uit India (*Peridexion*), in een Bestiarium uit Noord-Engeland (c.1210); Oxford, Bodl. Ashmole 1511, fol. 77v: hier onder de naam *Perindens* (*Perindeus*) (Mazal 1988, p. 46)
64. Het 'modelboek' van Rein, fol. 10rv: vogelblad
65. Kalenderblad in een chronologisch-astronomisch handschrift uit Salzburg (c.818); Wenen ÖNB Cod.387, fol. 90v: de maandwerken (*Bernward/Ottonen* 1993-1, p. 237)
66. Karolingisch Evangeliarium (St.Vaast, laat 9e eeuw); Praag, Metr.Bibl. Cim.2, fol. 8v: canontafel met klepperende ooievaars (*Bernward/Ottonen* 1993-1, p. 194)
67. Millstatt-Codex, Duitse Genesis, fol. 98v: de vogel *fulica* (meerkoet) en de vogel *perdix* ofwel *rebhuon* (patrijs)
68. Gottfried von Strassburg, *Tristan*: beeldcodex uit regio Zwaben/Bodenmeer (c.1240-50); München BSB Cgm 51, fol. 7r: Meifeest aan het hof van koning Mark (*Heinrich der Löwe* 1995-2, p. 193)
69. Ivoren speelset met dierfiguren: speelstenen voor het tafelspel (ws. Keulen, eind 12e eeuw); Londen BM, Dalton nr 173-186 (1892): de ongekleurde partij (wit)
70. Idem: de gekleurde partij (rood) (Kluge-Pinsker 1991, p. 82-83)
71. Perikopenboek van St.Erentrud, Salzburg (c.1150); München BSB Clm 15903, fol. 86v: *Exaltatio crucis*: Heraclius te paard, met het heilig Kruis (Klemm 1980, afb. 609)
72. Lombardisch vloermozaïek in de kathedraal van Casale Monferrato (c.1140): veldslag van Abraham tegen de koningen van het Oosten (Gen. 14,1-17) (Kier 1970, afb. 380)
73. Sokkelschilderingen in de krypte van de Dom van Aquileia (rond/na 1200): achtervolging te paard en ontvangstscène, mogelijk episodes uit een kruisvaardersroman (Demus/Hirmer 1968, pl. 61)
74. Sokkelschilderingen in een kapel van de abdijkerk van Summaga, bij Portogruaro (Veneto, na 1211): hoofse cyclus met o.a. muzikanten en een valkenier te paard (Kugler 1973, afb. 50)
75. Springende herten: Grieks Psalter-fragment (10e eeuw) met visioen van St.Eustachius; Parijs BnF Ms.gr 20, fol. 5v (Bath 1992, p. 230). Psalterium in Heiligenkreuz (eerste kwart 13e eeuw); Stiftsbibl. Cod.66, fol. 29v: Q-initiaal van psalm 41 (Winkler 1923, afb. 41)
76. *Eneide*-codex, fol. 32r: Ascanius jaagt op het tamme hert van Silviane, dat stervend naar zijn bazin vlucht (Boeckler 1939, pl. 39)
77. Het 'modelboek' van Rein, standenreeks, fol. 2r (onder): visvangst en hertejacht te paard
78. Burchtkapel van Hocheppan (Appiano), jachtschildering op de noordelijke buitenmuur (c.1205-10): een ruiter jaagt met honden op een hert (Rasmo 1973, p. 17)
79. Wandschilderingen met Ywain-cyclus in kasteel Rodenegg bij Brixen (tweede kwart 13e eeuw): 'woudman' met wilde dieren (foto Marieke van Vlierden)

80. Een amoureus hertenpaar in de marge van het 'Delisle Psalter' (East Anglia, c.1308); Londen BL Arundel 83, fol. 14^{r}: onder psalm 1 (Randall 1966, fig. 338)
81. Hert en hinde: Bijbel uit Rott/Ebersberg (c.1200-35); München BSB Clm 23040, fol. 257^{r}: H-initiaal (prefatio van boek Haggai) (Klemm 1998, afb. 82). Het 'modelboek' van Rein, fol. 7^{r}: dierfiguren in paren
82. Psalmen-commentaar van Augustinus, uit Baumgartenberg (eind 12^{e} eeuw); Wenen ÖNB Cod.669, fol. 6^{v}: *Beatus*-initiaal met allegorische 'woudscènes' (Mazal 1988, p. 43)
83. Ivoren cathedra van aartsbisschop Maximianus van Ravenna (c.545-54): panelen met dierfiguren tussen wijnranken; aartsbissch. museum (Zarnecki 1975, fig. 74)
84. Evangelistarium van St.Nikola in Passau (c.1170-80), Perikopenboek voor de feestdagen: rankeninitialen; München BSB Clm 16002, a. fol. 19^{r}: Paaszaterdag: V met haas en vogels, b. fol. 21^{r}: Pasen: M met hinde of hertejong en vogels (foto's BSB München)
85. Achterzijde van het zg. 'Harbaville-triptiek' (Constantinopel, laat 10^{e} of 11^{e} eeuw): ivoorpaneel met triomfkruis van Pasen in lentenatuur; Parijs, Louvre, OA 3247 (Rice/Hirmer 1959, pl. 102)
86. Idem: detail van onderrand: lenteparadijs met dieren
87. 'Naglersches Fragment' van *Minnesang*-handschrift (ws. Zwitserland, tegen/rond 1300): beeldblad met Heinrich von Stretelingen en zijn geliefde; Krakau Bibl.Jagiell. (voorheen Berlijn PSB) mgo 125 (*Manesse* 1988, p. 557)
88. Meiblad in het 'Martyrologium van Wandalbert' (St.Gallen of Reichenau c.900); Rome BAV Vat.reg.lat.438 (Boeckler 1952, p. 19)
89. Rhabanus Maurus, *De universo*: geïllustreerde codex in Montecassino (1032); Cod.132, p. 253: 'de jaargetijden' met twee illustraties (Thiel 1968, p. 161)
90. De Primavera in het Baptisterium van Parma, bijna volplastische marmersculptuur (vroeg 13^{e} eeuw): hoofs gekleed meisje met bloemenkrans (Duby 1995, II, p. 137, afb. 7)
91. Maandsculpturen van de voormalige 'Porta dei Mesi' van de Dom van Ferrara (vroeg 13^{e} eeuw), nu in Dommuseum: reliëfblok met hoornblazende Maart en bloemendrager van April (Duby 1995, II, p. 136, afb. 5)
92. Het 'modelboek' van Rein, standenreeks, fol. 2^{v}: vogelvanger en voorname keuken, clerici bij de Misviering, schrijver-monnik aan lessenaar en beroepsschilder voltooit zijn meesterstuk: een 'Meikoning' met bloemen
93. Kathedraal van Amiens, sokkelzone van Firminus-portaal (c.1225-35), met maandenreliëfs in vierpassen: Mei als heer die tussen het ontluikende gebladerte van de vogelzang geniet, Gemini als liefdespaar in lentedecor (PK Mittelalter II, pl. 65a)
94. Antiphonarium van St.Peter, Salzburg, Kalendarium met zodiactekens, p. 154 en 157: Tweelingen van Mei als liefdespaar, Maagd van Augustus
95. Martyrologium van Zwiefalten (c.1160-70); Stuttgart WLB hist.fol.415, fol. 17^{v}: Annusblad met o.a. *Ver* als bloemendrager en de *gemini* van *Iunius* als liefdespaar met bloemen (Timmers 1978, p. 162)
96. Dedicatie-afbeelding van anonieme bloemlezing uit de Heilige Schrift, ter ere van de Maagd Maria: *Flores in honorem beatae Virginis Mariae* (Weingarten, c.1200-17); Stuttgart WLB HB VII 56, fol. 90^{r}: bloemengave (*Ornamenta Ecclesiae* 1985-1, p. 238)
97. Bijbel uit Reims (c.1300); Bibl.Mun. Ms 40, fol. 83^{v}: initiaal P met zelfportret van illuminator, die rozen schildert (Alexander 1992, p. 24)
98. Kathedraal van Chartres, Lubinus-venster (c.1205-15): de consecratie van de wijn bij de Misviering (Kemp 1987, pl. 19)
99. Petrus de Ebulo, *De Balneis Puteolanis*, 'Over de Baden van Pozzuoli' (Zuid-Italië, c.1258-66); Rome, Bibl.Angelica Ms 1474, fol. 7^{r}: het bad wekt de eetlust op (*Staufer* 1977, afb. 614)
100. Zg. 'St.Blasien Psalter' (Zuidwest-Duitsland, c.1235-40), Kalender, fol. 6^{r}: November: wijn tappen en proeven, Boogschutter: schiet hert; privébezit (Bober 1963, pl. II)
101. Psalmencommentaar van Petrus Lombardus, met beeldcylus over het leven van David (Bamberg, c.1180); Bamberg SB Bibl.59, fol. 2^{v}: huwelijk van David en Michol, feestbanket, afscheid (*Heinrich der Löwe* 1995-1, p. 259)
102. *Eneide*-codex, fol. 9^{v}: gastmaal van Dido, gesprek met Eneas op een bank (Boeckler 1939, pl. 10)

103. Blad met penneschetsen uit Göttweig (eind 12e eeuw): initiaal D, palmet, dierfiguren (leeuw, hond/haas, aanzet van roofvogel) en een jonge wijnschenker; Wenen ÖNB Cod.67, fol. Iv: op schutblad van Isidorus-handschrift (*Etymologiae*, tweede helft 12e eeuw) (Hermann 1926, fig. 124)
104. Kathedraal van Chartres, Lubinus-venster (c.1205-15): herbergscène met wijnomroeper, waard en pelgrim, in onderrand dame met bediende (Kemp 1987, pl. 24)
105. Romeins Triclinium-mozaïek uit El-Djem (3e eeuw): dobbelspel; Tunis, Bardo Museum (Ben Abed 1993, p. 44)
106. Romeins vloermozaïek met straatscène in Antiochië (midden 5e eeuw): dobbelen in herberg; Antakya, Museum van Oudheden: detail van fries van de Megalopsychia (Rosenthal 1972, p. 41, fig. 36)
107. Piacenza, San Savino, vloermozaïek in het koor (laat 12e eeuw): Annus-rad met links dobbelspel en gevecht, rechts schaakspel en rechtspraak (Tronzo 1977, fig. 1)
108. Idem: details van zijpanelen (Tronzo 1977, fig. 2-5)
109. Het 'modelboek' van Villard de Honnecourt, pl. 17: bladzijde met o.a. een dobbelscène, een haas en everzwijn
110. Zg. 'St.Blasien Psalter', fol. 50r: *Dixit insipiens* (psalm 52) met dobbelaar als dwaas in D-initiaal (Kroos 1979, p. 375, afb. 241)
111. Thomasin von Zerclaere, *Der welsche Gast* (Aquileia 1215/16): geïllustreerd handschrift uit Beieren (Regensburg?, c.1256); Heidelberg UB Cpg 389, a. fol. 11v en b. fol. 62r: de gevaren van het kansspel (Neumann/Vetter 1977, p. 78 en 101)
112. Zg. 'Soester Nequambuch', Gerechtsboek van de stad Soest (Westfalen, 1315); Stadtarchiv XI 107, fol. 41v: de valsspeler (Kohl 1980, p. 40)
113. Het 'Spelenboek' van koning Alfonso X: *Libro de Acedrex, Dados e Tablas*, 'Boek over Schaak, Dobbelen en Tafelspel' (Sevilla, 1283); Madrid, Escorial j.T.6 fol., fol. 68r: dobbelspel in paleishof, met wijnschenker en luitspeler (Tronzo 1977, fig. 9)
114. Het 'Spelenboek' van Alfonso X (*el Sabio*), Dobbelen, fol. 66r: het standaardspel, gespeeld rond twee tafels in een kroeg (Wollesen 1990, p. 303, fig. 24)
115. Codex Buranus, fol. 92r: schaakpartij (Diemer 1987-2, p. 53, afb. 8)
116. Vroege schaakstukken uit Italië, gesneden uit been; gevonden in Venafro bij Napels (10e eeuw) en bij de San Sebastiano in Rome; Napels, Archeol. Museum en Rome, Vaticaanse Musea (Kluge-Pinsker 1991, p. 103, A 1 en A 2)
117. Schaakstukken van hertshoorn uit een Zuid-Duitse burcht (12e eeuw), gevonden bij Adelsdorf (Midden-Franken); Nürnberg GNM (*Schönes Schach* 1988, p. 17)
118. Romeins wij-altaar uit de Rijnlandse grenspost Osterburken (laat 2e eeuw), opzetsteen met grenssoldaten aan het speelbord; Trier RLM (*Keltenfurst* 1985, p. 397, afb. 597)
119. Dekplaat (van kapiteel) met figuratieve friezen (eind 11e eeuw): scholieren en hoofs vermaak, waaronder bordspel; Toulouse, Musée des Augustins, inv.nr 462: uit de voormalige kloosterhof van Notre-Dame la Daurade (Lafargue 1940, pl. IX, fig. 7 en 8)
120. Dekplaat uit Toulouse: tafelspel (triktrak) met wijnschenker (Kluge-Pinsker 1991, p. 57, afb. 31)
121. Het Perzische model: verguld-zilveren wijnkom (6e/7e eeuw) met aan bloem ruikende prins, omgeven door hofscènes onder arcade: o.a. wijn, muziek en bordspel (*Hofkunst van de Sassanieden* 1993, p. 103, fig. 90)
122. Bademmer van ingelegd messing uit Oost-Iran (Herat, 1163): friezen met Arabisch sierschrift en scènes uit het hofleven: o.a. het *nard*-spel; St.Petersburg, Hermitage, IR-2268: zg. 'Bobrinski emmer' (*L'art Persan* 1995, p. 135)
123. Palermo, Cappella Palatina (c.1143), beschilderd houten *muqarnas*-plafond van de Normandische paleiskapel van Roger II, door een atelier uit Egypte: paneel met schaakscène in een tuinpaviljoen (Monneret de Villard 1950, fig. 227)
124. Kathedraal van Le Puy, wandschilderingen in de kapittelzaal (midden/eind 12e eeuw): een vorstelijke schaakpartij (met bediende) en belegering van een stad door kruisridders (Deschamps/Thibout 1951, p. 138-9, fig. 47-48: natekeningen)
125. Naschildering van de schaakscène in aquarel: Karel de Grote en emir Marsile spelen om Saragossa? (verwijzing naar *Chanson de Roland*); Le Puy, Musée Crozatier, inv.nr 50.3.44-47: anonieme aquarel-kopieën (c.1846, toegeschreven aan A.M.F. Giraud) (Beigbeder 1966, p. 64)

126. Vloermozaïek van Piacenza (laat 12e eeuw): schaakpartij; zie boven: afb. 107/108 (Kluge-Pinsker 1991, omslagafbeelding)
127. Kathedraal van Le Mans, koorvenster geschonken door Jeanne de Mayenne (1265-9), met donorportretten en bordspelvignetten: schaak en triktrak (Lillich 1983, p. 27, fig. 5)
128. *Eneide*-codex, fol. 6r, boven: de boden van Eneas voor koningin Dido, onder: terugkeer van de boden uit Carthago (Boeckler 1939, pl. 7)
129. Idem, onder: de boden treffen Eneas schakend aan (niet in de tekst)
130. Willem van Tyrus, *Histoire d'Outremer* (Franse vertaling), boek 14, R-initiaal (onder): aanslag op de graaf van Jaffa, tijdens het dobbelen in de straten van Jeruzalem (Frankrijk c.1250: speelt triktrak); Parijs BnF Ms.fr 9081, fol. 160r (Buchthal 1957, pl. 154h)
131. Rudolf von Ems, *Wilhelm von Orlens*: beeldcodex (Straatsburg c.1270-75); München BSB Cgm 63, fol. 29v: Wilhelm houdt als schildknaap aan het Engelse hof prinses Amelie gezelschap: ze spelen samen schaak (Klemm 1998, afb. 616)
132. Codex Manesse (Zürich, begin 14e eeuw); Heidelberg UB Cpg 848, fol. 262v: Heer Goeli speelt triktrak met een jonge gezel (hoofdmeester: c.1300-10) (Walther 1988, pl. 89)
133. Codex Manesse, fol. 13r: Markgraaf Otto van Brandenburg speelt schaak met een dame, onder luid feestgeschal (toevoeging: c.1320) (Walther 1988, pl. 6)
134. Het 'Spelenboek' van Alfonso de Wijze (Sevilla, 1283), Schaakboek, fol. 47v (partij 73): de koning schaakt met een jonge vrouw in een Moors paviljoen (Steiger 1941, p. 218)
135. Codex Alfonso, Schaakboek, fol. 7r (partij 3): een schaakpartij naar westers model, met twee schakende aristocraten en een wijnschenker (Tronzo 1977, fig. 7)
136. Codex Alfonso, Schaakboek, fol. 60v (partij 97): een westerse student te gast bij een Arabische geleerde, die hem wijn aanbiedt (Steiger 1941, p. 269)
137. Codex Alfonso, Tafelspel, fol. 73v: het standaardspel ('15 stenen'), met twee spelers op een bank (Steiger 1941, p. 314)
138. Codex Alfonso, Tafelspel, fol. 78v: een jonge edelman en een student spelen een nieuwe variant (spel 11: *laquete*) (Steiger 1941, p. 326)
139. Mannenkoppen naar Salzburgs model: Margaretavenster in de kapittelkerk van Ardagger (c.1230), met stichterportret van proost Heinricus (c.1226-40), Domheer van Passau (Frodl-Kraft 1954, afb. 27 (detail) en afb. 7)
140. Penwerk: Cartularium van St.Florian (1276-79), fol. 18r: privileges verleend door hertog Friedrich II van Oostenrijk; Stiftsarchief (*Manesse* 1988, p. 602)
141. Antiphonarium van St.Peter, Salzburg (c.1160-65), Officium Chori, p. 713: Geboorte van Maria
142. Antiphonarium van St.Peter, Graduale, p. 338: *Inventio crucis*: Helena en Constantijn met het heilig Kruis (vormen N-initiaal)
143. Evangelistarium van St.Nikola in Passau (c.1170-80); München BSB Clm 16002, fol. 39v: feest van de Kerkwijding: tronende Ecclesia (Klemm 1980, afb. 477)
144. Evangelistarium van St.Nikola, fol. 32v: Martyria van Petrus en Paulus (Klemm 1980, afb. V)
145. Sacramentarium uit Millstatt (c.1170-80); Klagenfurt KLA Cod.6/35, fol. 83v-89: Kalendarium met sterrenbeelden: Waterman en Boogschutter, Maagd en Tweelingen (Eisler 1907, fig. 12 en 14; Swarzenski 1908/1913, afb. 428-429)
146. Het 'modelboek' van Rein, standenreeks, fol. 1v, boven: echtpaar en herder
147. Duitse Genesis-codex in Wenen, ÖNB Cod.2721 (laatste kwart 12e eeuw), fol. 4v: dedicatie-miniatuur met St.Augustinus en een adellijk paar, mogelijk de stichters van Seckau, Adalram von Waldeck en Richiza von Perg (vroeg 13e eeuw, ter memoria?) (Mazal 1973, pl. 16)
148. 'Pantheon-Bijbel' (Rome of Midden-Italië, c.1125-30); Rome BAV Vat.lat.12958, fol. 60v: beeldpagina voor boek Exodus (prentbriefkaart *Vaticana* 1992)
149. Friesach, Gasthuiskerk (later Duitse-Ordekerk), muurschilderingen op noordwand van voormalig koor (c.1170-75): boven de Dwaze Maagden voor de gesloten hemelpoort, onder de Wonderbare Broodvermenigvuldiging (Demus/Hirmer 1968, pl. 232)
150. Magdalenavenster uit Weitensfeld bij Gurk (Salzburgs atelier, c.1170); Klagenfurt, Diözesan-museum (*Staufer* 1977, afb. 224)
151. Salzburg, Stiftskerk St.Peter, resten van muurschilderingen op de zuidelijke koorwand (c.1150): personificatie van de kloostergetijden: *Hora Tercia* (Demus/Hirmer 1968, p. 207, afb. 69)

152. De Ywain-cyclus in kasteel Rodenegg, bij Brixen (tweede kwart 13e eeuw): treurende koningin Laudina bij de begrafenis van haar man Askalon (Schupp 1982, afb. 10)
153. Muurschilderingen in de burchtkapel van Hocheppan (c.1205-10): absisgewelf met tronende Madonna en de Wijze en Dwaze maagden op de wanden eronder (Demus/Hirmer 1968, pl. XXX)
154. Schilderingen in de Domkrypte van Aquileia (rond/na 1200), met de Passie van Christus in de lunetten: Kruisafneming (Demus/Hirmer 1968, pl. XXVII)
155. Petrus Comestor, *Historia Scholastica* (Scheyern, c.1230-40), met beeldcyclus van de *Artes liberales*; München BSB Clm 17405, fol. 3r: Musica en Astronomia
156. *Historia Scholastica*, fol. 4v: Arithmetica en Geometria (Klemm 1998, afb. 55 en IV)
157. *Decretum Gratiani*-Codex in Admont (begin 13e eeuw); Stiftsbibl. Hs 72, fol. 255r: causa 31 over echtbreuk: omhelzend paar in V-initiaal (Buberl 1911, fig. 89)
158. Codex met de 'Decretalen van paus Gregorius IX' (1234); Salzburg, Studienbibliothek Hs V 3 B 15, fol. 180r: verwantschapsboom met huwelijkspaar, als titelafbeelding bij boek 4: *De sponsalibus* (Tietze 1905, fig. 36)
159. De Dwaze Maagden in de burchtkapel van Hocheppan (c.1205-10), zie afb. 153 (Rasmo 1973, pl. 33)
160. Geëmailleerd reliekenkistje uit de 'Welfenschat' van Lüneburg (Braunschweig?, c.1220/30); Hannover, Kestner-Museum: heilige martelares op de linker zijkant (Heinrich der Löwe 1995-1, p. 251)
161. Enkelblad met Philosophia als *alma mater* van de *Artes liberales* (Salzburg, c.1150-60); New York Pierpont Morgan Library (Swarzenski 1908/1913, afb. 392)
162. Ethica-schema in een handschrift in Admont (vroeg 13e eeuw); Stiftsbibl. Hs 73, fol. 13r: Ethica (met kardinale deugden) tronend boven Grammatica (met Physica en Logica) (Buberl 1911, fig. 92)
163. *Speculum Virginum*-handschrift in Zwettl (c.1230-40); Stiftsbibl. Cod.180, fol. 45v: allegorische strijdscène met Humilitas en bijbelse heldinnen (Unterkircher 1954, afb. 40)
164. Het 'modelboek' van Villard de Honnecourt (c.1215-40), pl. 27: hoofs liefdespaar (jongeman en dame), in minnegesprek op een zitbank
165. De beelden van Ecclesia en Synagoge (a/b), nu in het museum van de kathedraal van Straatsburg, maar oorspronkelijk aan het zuidportaal (c.1230) (*Staufer* 1977, afb. 245-246)
166. Zg. 'St.Blasien Psalter' (c.1235-40), Kalender, fol. 3r: de hoofse Meimaand met 'Meikoningin', jonge slagbalspeler en Gemini als schildknapen (Kroos 1979, afb. 228)
167. Het Normandische 'Fécamp Psalter' (c.1180); Den Haag KB Hs 76 F 13, fol. 4v: de modieuze 'Bloemenprins' van April (Koseleff-Gordon 1967, fig. 4)
168. Herrad van Landsberg, *Hortus Deliciarum* (c.1175-85, kopie), fol. 215v: de Ladder der Deugden (Timmers 1978, p. 15)
169. *Eneide*-codex (c.1230), fol. 42r, boven: toernooiscène: 'Tjost' te paard tussen Pallas en Eneas (Boeckler 1939, pl. 51)
170. 'Bamberger Psalter' (c.1230/40); Bamberg SB Msc.Bibl.48 (privépsalter uit Domschat), fol. 60v: Bruiloft van Kana met hoofse wijnschenker (*Andechs-Meranier* 1993, p. 234)

BIBLIOGRAFIE

Afkortingen

CB: Carmina Burana
HV:
LMA: J.M. Plotzek, *Lexikon des Mittelalters* 2, München/Zürich 1983
Londen BM: Londen, Britisch Museum
MJK: Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte
MLJb: Mittellateinisches Jahrbuch
ÖKT: Österreichische Kunsttopographie
ÖZD: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege
ÖZKD: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege
Parijs BnF: Parijs, Bibliothèque Nationale de France
PK MA I/II: K. Bittel e.a., *Propyläen Kunstgeschichte*, 12 dln., Berlijn 1990
RDK: K.A. Wirth e.a. (red.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937-... (Bd. 1 en 2, herdr. München 1983)
VL: W. Stammler, K. Langosch (red.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. *Verfasserlexikon*, Berlin/New York 1987 (2e editie)
WJK: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte

Uitgaven van de Carmina Burana, chronologisch

Schmeller 1847: J.A. Schmeller (ed.), *Carmina Burana*. *Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, Stuttgart 1847

Meyer 1901: W. Meyer, 'Fragmenta Burana', in: *Festschrift zur Feier des 150jährigen Bestehens der königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 1901

CB: *Carmina Burana*. *Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann*, Heidelberg 1930-1970:
Band I: *Text*, 1. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Band II: *Kommentar*, 1. *Einleitung. Die moralisch-satirischen Dichtungen*, eds. A. Hilka en O. Schumann, 1930
Band I: *Text*, 2. *Die Liebeslieder*, ed. O. Schumann, 1941; Band I: *Text*, 3. *Die Trink- und Spielerlieder - Die geistliche Dramen*. *Nachträge*, eds. O. Schumann† en B. Bischoff, 1970

CB Facsimile-uitgave: *Carmina Burana*. *Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift*, Bd. I: Faksimile, Bd. II: B. Bischoff, 'Einführung', München/New York 1967, 1970[2]

CB Fischer/Kuhn/Bernt: *Carmina Burana*. *Die Gedichte des Codex Buranus*. *Lateinisch und Deutsch*, vert. C. Fischer (Latijn) en H. Kuhn (Middelhoogduits), comm. en nawoord G. Bernt, Zürich, München 1974 (DTV-uitgave onder de titel: *Carmina Burana*. *Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe*, München 1979, 1991 en 1995)

CB Korth: M. Korth (ed.), *Carmina Burana. Lateinisch - deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, übertragen, kommentiert und erprobt von R. Clemencic, Textkommentar von U. Müller, Übersetzung von R. Clemencic und M. Korth, München 1979

CB Vollmann: *Carmina Burana: Texte und Übersetzungen.* Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, ed. B.K. Vollmann, Frankfurt 1987 (Bibliothek des Mittelalters 13)

Overige literatuur

***400 Jahre* 1958:** *400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek*, München 1958 (tent. München, Bayerische Staatsbibliothek)
Adhémar 1936: J. Adhémar, 'La fontaine de Saint Denis', *Revue Archéologique* 1 (1936) 224-32
Adhémar 1937: J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen-âge français*, London 1937
Age of Chivalry 1987: J. Alexander, P. Binsky, *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England, 1200-1400*, Londen 1987 (tent.cat. London, Royal Academy of Arts 1987-88)
Aken 1994: *Mit Glück und Verstand*, tent.cat. Aken 1994
Aken 2003: *Ex Oriente. Isaak und der weiße Elefant*, tent.cat. Aken 2003
***AL* 1982:** *Anthologia Latina* I,1, ed. D.R. Shackleton Bailey 1982
***Al-Andalus* 1992:** Jerrilynn D. Dodds (ed.), *Al-Andalus: the art of Islamic Spain*, New York 1992 (tent. Alhambra, Granada/ Metropolitan Museum, New York)
Alexander 1978: J.J.G. Alexander, *The Decorated letter*, New York 1978
Alexander 1992: J.J.G. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven, London 1992
Althoff/ Goetz/Schubert 1998: Althoff, Goetz en E. Schubert, *Menschen im Schatten der Kathedrale*, 1998
Amon 1969: K. Amon (red.), *Die Bischöfe von Graz-Seckau 1218-1968*, Graz etc. 1969
Amon 1996: K. Amon, 'Der Investiturstreit und andere Auseinandersetzungen zwischen 'Thron und Altar' im Mittelalter', in: *Thron und Altar* 1996, 77-90
Amsterdam 1991: *De schatkamer van San Marco*, tent.cat. Amsterdam 1991
Amsterdam 1999: *Aardse schoonheid, hemelse kunst: kunst van de islam*, tent.cat. Amsterdam 1999
Anderson 1992: J.C. Anderson, *The New York Cruciform Lectionary*, University Park (Penns.) 1992
Anthony 1951: E.W. Anthony, *Romanesque frescoes*, Princeton, New Jersey 1951
***Aratea* 1987:** A. von Euw, *Aratea. De Karolingische sterrenhemel in beeld* (vert. N. van der Lof), tent.cat. Den Haag 1987
Aretin 1803: Ioh. Chr. von Aretin (red), *Beyträge zur Geschichte und Literatur, vorzüglich aus den Schätzen der pfalzbaierische Centralbibliothek zu München*, Bd.I (1803), ff.
***Ars Sacra* 1950:** A. Boeckler, Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters, München 1950 (tent. München, Prinz-Carl-Palais)
***Ars Sacra* 1950:** A. Boeckler, *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, tent.cat. München 1950
***Art Persan* 1995:**V. Loukonine en A. Ivanov (vert. N. Davtian), *L'art Persan*, Bournemouth/Sint-Petersburg 1995
Avril 1982/1983: F. Avril, in: Barral i Altet e.a. 1982/1983
Avril e.a. 1982: F. Avril e.a., *Le monde roman 1060-1220*, Parijs 1982
Avril e.a. 1983: F. Avril e.a., *Romanische Kunst*, München 1983
***Babenberger* 1976:** E. Zöllner, *1000 Jahre Babenberger in Österreich*, Wien 1976 (tent. Stift Lilienfeld 1976; Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, N.F. nr. 66)
Baldass e.a. 1962: P. von Baldass, W. Buchowiecki en W. Mrazek, *Romanische Kunst in Österreich*, Wien 1962
Baltrusaitis 1954: J. Baltrusaitis, 'Une survivance médiévale. La Plante à têtes', in: *La Revue des Arts*, 1954, 2, 81-92
Baltrusaitis 1955: J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955
Barral i Altet e.a. 1982/1983: X. Barral i Altet, F. Avril, D. Gaborit-Chopin, *Le monde roman 1060-1220*, I, Paris 1982 ; *Romanische Kunst*, I, München 1983
Basford 1996: K. Basford, *The Green Man*, Cambridge 1978, rev.ed. 1996
Bath 1992: M. Bath, *The image of the stag*, Baden-Baden 1992
Bauch 1976: K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976
***Bayern - Kunst und Kultur* 1972:** M. Petzet (red.), *Bayern Kunst und Kultur. Ausstellung des Freistaates Bayern und der Landeshauptstadt München*, München 1972 (tent. Münchner Stadtmuseum)
***Bayerns Kirche* 1960:** *Bayerns Kirche im Mittelalter. Handschriften und Urkunden. Ausstellung veranstaltet von den Bayerischen Staatlichen Bibliotheken in Verbindung mit den Staatlichen Archiven Bayerns*, München 1960
Bayless 1996: M. Bayless, *Parody in the Middle Ages: The Latin tradition*, Ann Arbor 1996

Beatie 1967: B. Beatie, 'Macaronic Poetry in the Carmina Burana', *Vivarium* 5 (1967), 16-24
Bechmann 1991: R. Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris 1991
Beer 1952: E.J. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Bern 1952
Beer 1956: E.J. Beer, *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jhs.(Corpus Vitrearum Medii Aevi: Schweiz* I [CVMA Schweiz I], Basel 1956
Beer 1987: E.J. Beer, 'Das 13. Jahrhundert: Regensburger liturgische Handschriften zwischen 1220 und 1260. Die Bilderzyklen mittelhochdeutscher Handschriften aus Regensburg und seinem Umkreis', in: *Regensburger Buchmalerei*, tent.cat. Regensburg 1987, 59-78
Behling 1959: L. Behling, 'Ecclesia als Arbor bona. Zum Sinngehalt einiger Pflanzendarstellungen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts', in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13 (1959) 139-154
Behling 1964: L. Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, Graz 1964
Behling 1975: *L. Behling, Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene. Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Keulen 1975
Beigbeder 1966: O. Beigbeder, 'Jeu des rois, roi des jeux, le jeu d'échecs', *Archeologia* 8 (1966), 62-4
Belting 1968: H. Belting, *Studien zur Beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968
Ben Abed 1993: A. Ben Abed, *The Bardo Museum (guide)*, Tunis 1993
Benary 1928: W. Benary, 'Die europäischen Schachspielsammlungen des Mittelalters mit besonderer Berücksichtigung der romanischen', *Zeitschrift für romanische Philologie* 48 (1928) 332-60
Bergmann/Stricker 2005: R. Bergmann, S. Stricker, *Katalog der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften*, Berlin/New York 2005
Bern 1949: A. Boeckler, *Kunst des frühen Mittelalters*, tent.cat. Bern 1949
Bernt 1974: G. Bernt, 'Nachwort, Anmerkungen', in: *Carmina Burana*, eds. C. Fischer, H. Kuhn, G. Bernt, Zürich, München 1974, DTV München 1991, 837-62, 863-981
Bernt 1978: G. Bernt, 'Carmina Burana', in: VL, 1, Berlin, New York 1978, 1179-86
Bertau 1973: K. Bertau, *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, II, München 1973
Bertelsmeier-Kierst 2000: C. Bertelsmeier-Kierst, ‚Muget ir schouwen, waz dem meien … Zur frühen Rezeption von Walthers Liedern', in: *Blütezeit. Festschrift L.P. Johnson*, red. M. Chinca e.a., Tübingen 2000, 87-99
Biedermann 1980: G. Biedermann, 'Zur Kunst der Steiermark im 12. Jahrhundert', in: *Das Werden der Steiermark. Die Zeit der Traungauer. Festschrift zur 800. Wiederkehr der Erhebung zum Herzogtum*, red. G. Pferschy, Graz 1980, 391-420
Binski 1986: P. Binski, *The painted chamber at Westminster*, London 1986
Bischoff 1967: B. Bischoff, *Einführung zur Faksimile-Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift. Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Lat. 4460 + 4460a*, München 1967
Bischoff 1967: B. Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, Band II, Stuttgart 1967
Bischoff 1970: B. Bischoff, 'Vorwort', in: *Carmina Burana* (*kritische Ausgabe*), Band I: *Text* 3. *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*, eds. O. Schumann† en B. Bischoff, Heidelberg 1970, VII-XIII
Bischoff 1979: B. Bischoff, *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*, Berlin 1979
Bischoff 1990: Bischoff 1979, *Paläographie*, 154, 163-71 (heruitgave 1990, *Latin Palaeography*, 121, 127-33)
Blankenburg 1975: W. von Blankenburg, *Heilige und Dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Köln 1975 (Leipzig 1943)
Bloom/Blair 1997: J. Bloom, S. Blair, *Islamic Arts*, Londen 1997
Bober 1963: H. Bober, *The St. Blasien Psalter*, New York 1963 (Rare Books Monograph Series, 3)
Boeckler 1923: A. Boeckler, 'Zur Conrad von Scheyern-frage', in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Leipzig 1923, 83-102
Boeckler 1924: A. Boeckler, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts* (Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, red. G. Leidinger, Bd. VIII), München 1924
Boeckler 1930: A. Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin, Leipzig 1930
Boeckler 1939: A. Boeckler, *Die Bilder der Berliner Handschrift Eneide Heinrich von Veldeke, im Auftrag der Preussischen Staatsbibliothek bearb. von Albert Boeckler*, Leipzig 1939
Boeckler 1948: A. Boeckler, P. Buberl en H. Wegener, 'Buchmalerei', in: *RDK* II 1983 (1948) 1420-1524

Boeckler 1949: A. Boeckler, *Kunst des frühen Mittelalters*, tent.cat. Bern 1949
Boeckler 1950: A. Boeckler, *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, München 1950 (tent.cat. München, Bayerische Staatsblibliothek)
Boeckler 1952: A. Boeckler, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Köningstein/T 1952
Börsch-Supan 1967: E. Börsch-Supan, *Garten- Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967
Bosl 1993: K. Bosl, 'Das bayerische Dynastengeschlechts der (Dießen-)Andechs-Meranier und seine Wallfahrtskirche auf dem Berg zu Andechs', in: *Andechs* 1993, 32-45
Bosl e.a. 1993: K. Bosl e.a. (red.), *Andechs: der heilige Berg, von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 1993
Bourgain 1990: P. Bourgain, 'La poésie lyrique médiévale', in: Martin/Vezin 1990, 164-8
Boutemy 1946: A. Boutemy, 'Le poème *Pergama flere volo...* et ses imitateurs du XII^{e} siècle', *Latomus* 5 (1946), 233-44
Bräuer 1990: R. Bräuer (red.), *Geschichte der deutschen Literatur*, 2*: Mitte 12. bis Mitte 13. Jahrhundert*, Berlijn 1990 (CB: 'klassieke Duitse lyriek' (503-644: U. Müller, W. Spiewok)
Braun 1943: J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der Kunst*, Stuttgart 1943
Braunfels 1980: W. Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Bd. II, Die geistlichen Fürstentümer, München 1980
Braunfels 1985: W. Braunfels, *Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Bd. V, Grenzstaaten im Osten und Norden. Deutsche und Slawische Kultur, München 1985
Brauns 1936: W. Brauns, 'Zur Heimatfrage der Carmina Burana', *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 73 (1936), 177-95
Braunschweig 1995: J. Luckhardt, F. Niehoff (red.), Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235, 3 dln., München 1995 (tent.cat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum)
Brett/Forman 1980/1986: M. Brett en W. Forman, *Die Mauren*, Luzern 1986 (*The Moors*, London 1980)
Brewer 1955: D.S. Brewer, 'The ideal of feminine beauty in medieval literature, *Modern Language Review* 50 (1955) 257-69
Brinckmann 1906: A.E. Brinckmann, *Baumstilisierungen in der Mittelalterlichen Malerei*, Strassburg 1906
Brinkmann 1925: H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*, Halle/Saale 1925 (repr. Darmstadt 1979)
Brückmann/Couchman 1977: J. Brückmann, J. Couchman, 'Du 'Cantiques des cantiques' aux 'Carmina Burana': amour sacré et amour érotique', in B. Roy (ed.), *L'Érotisme au moyen âge*, Montréal 1977, 35-50
Buberl 1911: P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark*, I: *Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, red. Franz WICKHOFF, Bd. IV), Leipzig 1911
Buchthal 1957: Hugo Buchtal,*Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem/with liturgical and paleographical chapters by Francis Wormald*, Oxford 1957
Buchthal 1971: H. Buchthal, *Historia Troiana: Studies in the history of mediaeval secular illustration*, London/Leiden 1971
Budde 1979: R. Budde, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*. (Aufnahmen: A. Hirmer en J. Enrstmeier-Hirmer), München 1979
Bukofzer 1950: M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950
Bulst 1932: W. Bulst, *Deutsche Literaturzeitung* 53 (1932), 1308-15
Bulst 1934: W. Bulst, 'Studia Burana: I. Die Handschriftliche Ordnung der Carmina Burana Nr. 56 ff.', *Historische Vierteljahrschrift* 28 (1933), 512-17
Bulst 1970: W. Bulst, recensie van Carmina Burana I,3 1970 (kritische editie), in: *Gnomon* 44 (1972) 460-67
Bulst 1972: W. Bulst, *Gnomon* 44 (1972), 460-67
Bumke 1979: J. Bumke, *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland. 1150-1300*, München 1979
Bumke 1986: J. Bumke, *Höfische Kultur*, München 1986
Bumke 1986: J. Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde., München 1986

Buschor 1958: E. Buschor (ed./vert.), *Carmina Burana. Benediktbeurer Lieder*, lateinisch und deutsch, Wiesbaden 1958
***Byzance* 1993:** D. Albcouffe e.a. (red.), *Byzance. l'Art byzantin dans les collections publiques françaises*, Parijs 1992 (tent.cat. Louvre 1992-1993)
Cahn 1982: W. Cahn, *Die Bibel in der Romanik*, München 1982 (Romanesque Bible Illumination)
Camille 1998: M. Camille, *The medieval art of love. Objects and subjects of desire*, Londen 1998
Camody 1939: F.J. Carmody, *Physiologus Latinus. Éditions préliminaires, Versio B*, Paris 1939
Castelnuovo 1986: E. Castelnuovo, *I Mesi di Trento*, Trento 1986
CB Bernt 1992: G. Bernt (ed./vert.), *Carmina Burana*: Lateinisch/Deutsch, ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von G. Bernt, Stuttgart 1992 (Reclam Universal-Bibliothek 8785)
CB Laistner 1879: *Golias: Studentenlieder des Mittelalters*, aus dem Lateinischen von L. Laistner, Stuttgart 1879
CB Laistner/Brost 1939: *Golias: Lieder der Vaganten*, lateinisch und deutsch nach L. Laistner, ed. E. Brost, Berlin 1939
CB Laistner/Brost/Bulst 1974: *Carmina Burana. Lieder der Vaganten*, lateinisch und deutsch nach L. Laistner, ed. E. Brost, Heidelberg 1954[2], 1956[3]; ed. E. Brost, durchgesehen und berichtigt von W. Bulst, Heidelberg 1961[4], 1974[5]
CB Laistner/Düchting 1993: *Carmina Burana. Lieder der Vaganten*, lateinisch und deutsch nach L. Laistner, Neuausgabe ed. R. Düchting (comm.), Gerlingen 1993[6]
CB-essays 2000: M.H. Jones (red.), *The Carmina Burana: Four Essays*, London 2000
Cetto 1950: A.M. Cetto, *Mittelalterliche Miniaturen*, Bern 1950
***Cimelia Monacensia* 1970:** F. Dressler (red.), *Cimelia Monacensia. Wertvolle Handschriften und frühe Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1970
Courcelle 1939: P. Courcelle, 'La tradition antique dans les miniatures inédites d'un Virgile de Naples', in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 56 (1939) 249-79
Courcelle 1967: P. Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*, Paris 1967
Courcelle 1984: P. et J. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide, 2. Les manuscrits illustrés de l'Énéide du X^e^ au XV^e^ siècle*, Paris 1984
Courcelle 1985: J. Courcelle, 'Les illustrations de l'*Énéide* dans les manuscrits du X^e^ au XV^e^ siècle', in: *Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome* (1982), Rome 1985, 395-409
Couwenberg 2008: L. Couwenberg, 'Dido lééft! Een klassieke schoolheldin beweend, bezongen en verbeeld', in: M. Teeuwen & E. Rose (red.), *Middeleeuwse Magister. Feestbundel aangeboden aan Árpád Orbán bij zijn emeritaat*, Hilversum 2008, 49-78
Curtius 1973: E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, München 1973 (1^e^ ed.1948)
Damrich 1904: J. Damrich, *Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern*, Strassburg 1904
Dangel-Hofmann 1990: F. Dangel-Hofmann (ed.), *Carl Orff - Michel Hofmann. Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*, Tutzing 1990
Demus 1949: O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949
Demus 1959: O. Demus, 'Salzburg, Venedig und Aquileja', in: *Festschrift Karl M. Swoboda*, Wien 1959
Demus 1968: O. Demus, M. Hirmer, *Romanische Wandmalerei*, München 1968
Demus 1974: *Das Antiphonar von St. Peter : vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des CodexVindobonensis series nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek.* Bd. I: Faksimile Ausgabe. Bd. II. Kommentarband. Kodikologische und liturgiegeschichtliche Einleitung /Franz Unterkircher. Kunstgeschichtliche Analyse / Otto Demus, Graz 1974
Demus 1984: O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, 1. *The Eleventh and Twelfth Centuries*, 2. *The Thirteenth Century*, Chicago, London 1984
Den Haag 1980: *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek. Acht eeuwen verluchte handschriften*, tent.cat. Den Haag 1980
Deschamps/Thibout 1951: P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Parijs 1951 (Collection Ars et historia)

***Deutsche Literatur* 2003:** U. Montag (red.), *Deutsche Literatur des Mittelalters. Handschriften aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München mit dem Heinrich Wittenwilers "Ring" als kostbarer Neuerwerbung*, München 2003 (tent. München, Bayerische Staatsbibliothek)
Diemer 1987-1: P. en D. Diemer, 'Die Illustrationen der Handschrift', in CB Vollmann 1987, 1289-98
Diemer 1987-2: P. en D. Diemer, ''Qui pingit florem non pingit floris odorem'. Die Illustrationen der Carmina Burana (Clm 4660)', *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 3, München 1987, 43-75
Diemer 1992-1: D. en P. Diemer, in: Fromm 1992 (ed. *Veldeke – Eneasroman*)
Diemer 1992-2: D. en P. Diemer, 'Zu den Bildern der Berliner Veldeke-Handschrift', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.F. 43 (1992) 19-38
Docen 1807: B.J. Docen, 'Spicilegien zu den Sammlungen der Minnesinger aus dem Schwäbischen Zeitpunkt', in: *Miscellaneen zur Geschichte der teutschen Literatur: neu-aufgefundene Denkmäler der Sprache, Poesie und Philosophie unsrer Vorfahren enthaltend*, red. B.J. Docen, München 1807, II/8, 189-208
Doren 1924: A. Doren, 'Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 2,1 (1924) 71-144, afb. 5: naar editie Schmeller (1847)
Dressler 1970: F. Dressler (red.), *Cimelia Monacensia. Wertvolle Handschriften und frühe Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1970
Dronke 1962: P. Dronke, 'A critical note on Schumann's dating of the Codex Buranus', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 84 (1962), 173-183.
Dronke 1965: P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European Love-lyric*, I. *Problems and interpretations*, II. *Medieval Latin Love-poetry*, Oxford 1968 (1965)
Dronke 1968: P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 dln., Oxford 1968
Dronke 1984: P. Dronke, 'Poetic Meaning in the 'Carmina Burana' (1975), *The medieval Poet and his World*, Roma 1984, 249-79
Dronke 1988: P. Dronke, 'Hector in Eleventh-Century Latin Lyrics' (1988), in: *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*, Rome 1992, 389-405
Dronke 1992: P. Dronke, 'Dido's Lament: from Medieval Latin Lyric to Chaucer' (1986), in: *Intellectuals and Poets in Medieval Europe* (Collected Studies, 2), Rome 1992, 431-56: p. 440
Dronke 1996: P. Dronke, *The Medieval Lyric*, Cambridge 1996[3] (1[e] ed. 1968)
Dronke 2000: P. Dronke, 'Latin songs in the *Carmina Burana*: profane love and satire', in: CB-essays 2000, 25-40
Duby 1995: G. Duby, *Medieval Art II. Europe of the cathedrals*, Genève 1995 (1966-67)
Düchting 1962: R. Düchting, 'Carmina Burana. Johann Andreas Schmeller und Carl Orff', *Ruperto-Carola* 14.31 (1962), 127-134
Duggan 2000: A.J. Duggan, 'The world of the *Carmina Burana*', in: CB-essays 2000, 1-23
Eales 1985: R. Eales, *Chess. The history of a game*, Londen 1985
Eales 1986: R. Eales, 'The game of Chess: an aspect of medieval knightly culture', in C. Harper-Bill & R. Harvey (red.), *The ideals and practice of medieval knighthood: Papers from the first and second Strawberry Hill conferences*, Woodbridge 1986, 12-34
Eberle 1962: J. Eberle, *Psalterium profanum, wetliche Gedichte des Mittelalters*, Zürich 1962
Edwards 2000: C. Edwards, 'The German texts in the *Codex Buranus*', in: CB-essays, 41-70
Eggenberger 1977: C. Eggenberger, 'Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus, Cod.Vat.lat.3867', *Byzantinische Zeitschrift* 70 (1977) 58-90
Egmond/Mostert 2001: W.S. van Egmond en M. Mostert (red.), *Spelen in de Middeleeuwen*, Hilversum 2001
Ehn 1998: M. Ehn, 'Der Pfandner im spätmittelalterlichen Schachspiel', *Kaissiber* 5 (1998) 65-72
Eichler 1918: F. Eichler, 'Über die Herkunft einiger angeblich St. Lambrechter Handschriften', in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 35 (1918) 49-64
Eisler 1907: R. Eisler, *Die illuminierten Handschriften in Kärnten* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, red. F. Wickhoff, Bd. III), Leipzig 1907
Erb 1976: E. Erb (red.), *Geschichte der deutschen Literatur*, 1.2: *von den Anfängen bis 1160*, Berlijn 1976 (CB: 'Latijnse vagantenlyriek': 627-93);
Erb 1976: *Geschichte der deutschen Literatur*, I.2: bis 1160
Erdmann 1950: K. Erdmann, 'Bemerkungen zu einer Miniatur der Carmina Burana', in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters - Vorträge der Ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948*, Berlin 1950, 150-156

Erdmann 1950-2: K. Erdmann, 'Die universalgeschichtliche Stellung der sasanidischen Kunst', *Saeculum* 1 (1950) 508-34
Eschenburg 1987: B. Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München 1987
Espérandieu 1908: E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, 2: *Aquitaine*, Parijs 1908
Ettinghausen 1962/1977: R. Ettinghausen, *Arab painting*, Genève 1977 (1962)
Ettinghausen 1977: R. Ettinghausen, *Arab painting*, Genève 1977 (1 ed. 1962)
Ettinghausen 1984: R. Ettinghausen, 'Painting in the Fatimid period' (1942), in: *Islamic art and architecture: collected papers*, red. M. Rosen-Ayalon, Berlin 1984
Ettinghausen/Grabar 1987: R. Ettinghausen, O. Grabar, *The art and architecture of Islam 650-1250*, Harmondsworth 1987
Evans 1952: J. Evans, *Dress in Mediaeval France*, 1952
Evans 1969: M.W. Evans, *Medieval drawings*, London etc. 1969
Faber 1988: M. Faber, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700)*, Wiesbaden 1988
Fank 1953: P. Fank, *Die Kaiserchronik des regul. Chorherrenstiftes Stiftes Vorau in der Steiermark (Hs. 276/1). Vollständige Faksimile-Ausgabe der Steiermärkischen Landesbibliothek*, Graz 1953
Faral 1924: E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris 1924 (1^e^ ed.1958)
Faral 1958: E. Faral, Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la techniquelittéraire du moyen âge, Parijs 1958 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques, fasc. 238) (1^e^ ed. 1924)
Faral 1967 (1913): E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris 1967 (1913)
Farron 1993: S. Farron, *Vergil's Aeneid. A poem of grief and love*, Leiden etc. 1993
Fikri 1934: A. Fikri, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris 1934
Fingerlin 1971: I. Fingerlin, *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, München-Berlin 1971
Fingernagel 1992: *Eneas-Roman : Vollfaksimile des Ms. germ. fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz / Heinrich von Veldeke.* Bd. 1.: Faksimile. Bd. 2: Kommentarband . Einführung und kodikologische Beschreibung von Nikolaus Henkel ; kunsthistorischer Kommentar von Andreas Fingernagel, Wiesbaden 1992
Fischer 1956: O. Fischer, *Geschichte der Deutschen Malerei*, München 1956 (1^e^ ed. 1942)
Flotzinger 1977: R. Flotzinger, 'Geistliche Kultur im Mittelalter', in: *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. I: *Von den Anfängen zum Barock*, red. R. Flotzinger en G. Gruber, Graz, Wien, Köln 1977, 59-116
Folda 1976: J. Folda, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976
Frodl 1954: W. Frodl, 'Zur Malerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Österreich', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1954) 47-81
Frodl/Rice 1964: D. Talbot Rice, W. Frodle, Austria, Mediaeval wall paintings, Greenwich, Conn. (Unesco world art series, 22)
Frodl-Kraft 1954: E. Frodl-Kraft, 'Das Margaretenfenster in Ardagger. Studien zur österreichischen Malerei in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16 (1954) 9-46
Fromm 1985: H. Fromm (red.), *Der deutsche Minnesang: Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2, Darmstadt 1985
Fromm 1992: *Heinrich von Veldeke - Eneasroman*, ed. H. Fromm, Frankfurt/M 1992
Frühmorgen-Voss 1975: H. Frühmorgen-Voss, *Text und Illustration im Mittelalter...* , red. N.H. Ott, München 1975, 57-88: 'Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift'; ook opgenomen in: Fromm 1985, 77-114
Frühmorgen-Voss 1975-2: H. Frühmorgen-Voss, *Text und Illustration im Mittelalter*, ed. N.H. Ott, München 1975, 1-56: Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration. Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte' (1969)
Frühmorgen-Voss: H. Frühmorgen-Voss, *Text und Illustration im Mittelalter*. *Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, red. N.H. Ott, München 1975
Gagné 1977: J. Gagné, 'L'érotisme dans la musique médiévale', in *L'Érotisme au Moyen âge*, ed. B. Roy, Montréal 1977, 85-107
Gamer 1954: H.M. Gamer, 'The earliest evidence of chess in Western literature: The Einsiedeln verses', in *Speculum* 29 (1954) 743-50

Gamer 1969: H.M. Gamer, 'Der 'Ruodlieb' und die Tradition', in: K. Langosch (ed.), *Mittellateinische Dichtung*, Darmstadt 1969, 284-329
Ganzenmüller 1914: W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, Leipzig, Berlin 1914
Garnier 1982: F. Garnier, *Le language de l'image au moyen âge*, Paris 1982
Geese 2002: U. Geese, 'Carmina Burana: Forest landscapes', in: R. Toman (red.), *Romanesque: Architecture, Painting, Sculpture* (transl. E. Martinson), Berlin 2002
Geese/Laule 2002: R. Geese, U. Toman Laule, *Romanesque Art*, Köln 2002
Gerritsen/Wilmink 2000: W.P. Gerritsen en W. Wilmink (versvertaling), *Lyrische Lente*, Amsterdam 2000
Geyer 1989: A. Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration: der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Frankfurt a.M 1989.
Gigler 1995: G. Tigler: 'Catalogo', in *Le sculture esterne di San Marco*, Milaan 1995
***Glanz und Ende* 1991:** Josef Kirmeier, Manfred Treml (red.), m.m.v. Evamaria Brockhoff , *Glanz und Ende der alten Klöster: Säkularisation im Bayerischen Oberland 1803*, München 1991 (tent. Kloster Benediktbeuern; Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, nr.21/91)
Glauche 1994: G. Glauche, Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Pergamenthandschriften aus Benediktbeuern Clm 4501-4663 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis III,1), Wiesbaden 1994
***Glory of Byzantium* 1997:** Helen C. Evans, William D. Wixom (red.), *The glory of Byzantium : art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843-1261*, New York 1997 (tent. New York The Metropolitan Museum of Art)
Golden Age* 1984:The Golden Age of Anglo-Saxon art*, tent.cat. London 1984
Goldschmidt 1914: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, VIII.-XI. Jahrhundert, Bd. 1, Berlin 1914, Bd. 2, Berlin 1918
Goldschmidt 1923: A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit*. *XI.-XIII. Jahrhundert*, Bd. 3/4, Berlin 1923, 1926
Gombrich 1978: E.H. Gombrich, *Symbolic images*, Oxford 1978[2]
Gombrich 1989: E. Gombrich, *The Story of Art*, 1989[15]
Göttweig 1983: *900 Jahre Stift Göttweig, 1083-1983*, tent.cat. Göttweig 1983
Grabar 1953; A. Grabar, *La Peinture Byzantine*, Genève 1953
Grabar 1958: A. Grabar, 'Peintures murales', in: A. Grabar en C. Nordenfalk, *La Peinture Romane du onzième au treizième siècle*, Genève 1958
Grabar 1968: A. Grabar, *Christian Iconography*. *A study of its origins*, Princeton 1968
Grabar 1971: A. Grabar, 'Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien', in: *La Persia nel Medioevo* (*Atti* congres Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1970), Roma 1971
Green 1955: R.B. Green, 'The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum', in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend Jr.*, red. K. Weitzmann, Princeton 1955, 340-47
Green 1979: R. Green e.a. (ed.), *Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum/Herrad of Hohenbourg*, I. Commentary. II. Reconstruction, Londen 1979, (Studies of the Warburg Institute, vol. 36)
Grimm 1991: C. Grimm, 'Kunstbewahrung und Kulturverlust', in *Glanz und Ende* 1991, 78-85
Grimme 1968: E.G. Grimme, 'Das Heilige Kreuz von Engelberg', *Aachener Kunstblätter* 35 (1968) 21-105
Gülden 1961: J. Gülden e.a., *Brandenburger Evangelistar. Ausgewähte Reproduktionen*, Düsseldorf 1961
Hahnloser 1972: H.R, Hahnloser, *Villard de Honnecourt, kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972
Hahn-Woemle 1988: B. Hahn-Woernle, 'Die Ebstorfer Weltkarte und Fortuna Rotis-Vorstellungen', in: H. Kugler, E. Michael, *Ein Weltbild vor Columbus: Die Ebstorfer Weltkarte* (Colloquium 1988), Weinheim 1991, 185-99
***Handschriften* 1981:** *Handschriften und Faksimileausgaben zur deutschen und lateinischen Literatur des Mittelalters*, Freiburg/Br. 1981
Häring 1976: N.M. Häring, 'Die Gedichte und Mysterienspiele des Hilarius von Orléans', *Studi Medievali* 17 (1976) 915-68
Harper 1993: P.O. Harper, 'Metalen vaatwerk', in: *Hofkunst van de Sassanieden*, tent.cat. Brussel 1993, 95-108
Haseloff 1897: A. Haseloff, *Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg 1897

Hauke 1991: H. Hauke, 'Die Bedeutung der Säkularisation für die bayerischen Bibliotheken', in *Glanz und Ende* 1991, 187-97
Haustein 1990: J. Haustein, 'Dietrich, Ecke und der Würfelspieler: Zu 'Carmina Burana' Nr. 203 und 203a', *Ja muz ich sunder riuwe sein: Festschrift K. Stackmann*, ed. W. Dinkelacker, Göttingen 1990, 97-106
Hautmann 1924: M. Hautmann, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', in: *Festschrift Heinrich Wölfflin*: *Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte*, München 1924, 63-81
Hautmann 1937: M. Hautmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, PK VI, Berlin 1937[2] (1929)
Heinzle 1974: J. Heinzle, 'Zur Überlieferung des Eckenliedes: das sog. Bruchstück m[2]', *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 103 (1974) 51-61
Heinzle 1978: J. Heinzle, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik*, München 1978
Hekscher 1970: W.S. Hekscher, *Maces. An exhibition of American ceremonial academic scepters*, The Duke University Museum of Art 1970, 4-27
Hellgardt 1984: E. Hellgardt, 'Seckauer Handschriften als Träger frühmittelhochdeutscher Texte', in: *Die Mittelalterliche Literatur in der Steiermark. Akten des Internationalen Symposions Schloss Seggau bei Leibnitz 1984*, red. A. Ebenbauer e.a. (Jahrbuch für Internationale Gemanistik, Reihe A - Kongressberichte, Bd. 23), Bern 1988
Henkel 1976: N. Henkel, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen 1976
Henkel 1993: N. Henkel (en W. Seibt), 'Physiologus', in: LMA 6 (1993) 2117-20
Herde 1968: R. Herde, *Das Hohelied in der lateinischen Literatur des Mittelalters bis zum 12. Jahrhunderts*, Spoleto 1968
Hermann 1926: H.J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien*, II: *Die deutschen romanischen Handschriften* (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Neue Folge, red. J. Schlosser en H.J. Hermann, Bd. VIII (NF Bd. II)), Leipzig 1926
Hernad 2000: B. Hernad, *Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, 1: *Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts* (Katalog der illuminierten Handschriften der BSB München 5,1), Wiesbaden 2000
H-**Eroms/Gajek/Kolb 1984:** W. Eroms, B. Gajek, H. Kolb (red.), *Studia Linguistica et Philologica; Festschrift für Klaus Matzel*, Heidelberg 1984
***Herzöge und Heilige* 1993:**J. Kirmeier, E. Brockhoff (red.), *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, München 1993 (tent. Kloster Andechs)
Hilka 1934: A. Hilka, 'Zur Geschichte eines lateinischen Teufelsspruchs', *Nachrichten der Gesellschaft derWissenschaften zu Göttingen* (GGN), 1934 (Philol.-hist. Kl., Fachgr.4, NF 1,1)
Hillenbrand 1999: R. Hillenbrand, *Islamic art and architecture*, London 1999
Höfner 1988: E. Höfner, 'Parodie und Lachen. Zu Carmina Burana 222 und einem Lied des Raimbaut d'Aurenga', *Festschrift für Paul Klopsch*, eds. U. Kindermann, W. Maaz, F. Wagner, Göppingen 1988, 101-127
Hogenelst/van Oostrom 1995: D. Hogenelst, F. van Oostrom, *Handgeschreven wereld*, Amsterdam 1995
Holl 1971: O. Holl, 'Monate, Monatsbilder', in: LCI 3 (1971) 274-79
Holländer 1993: H. Holländer, 'Ein Spiel aus dem Osten', in O. Engels & P. Schreiner (red.), *Die Begegnung des Westens mit dem Osten*, Sigmaringen 1993, 389-416
Holter 1964: K. Holter, 'Die Buchmalerei', in: *Romanische Kunst in Österreich*, tent.cat. Krems 1964, 62-86
Holter 1976: K. Holter, 'Die Buchmalerei', in: *1000 Jahre Babenberger in Österreich*, tent.cat. Lilienfeld 1976, 567-79
Holter 1996: K. Holter, Buchkunst, Handschriften, Bibliotheken. Beiträge zur mitteleuropäischen Buchkultur vom Frühmittelalter bis zur Renaissance, 2 dln., Linz 1996 (Schriftenreihe des Oberösterreichischen Musealvereins-Gesellschaft für Landeskunde.Bd. 15-16)
Holtz 1985: L. Holtz, 'La redécouverte de Virgile aux VIII[e] et IX[e] siècles d'après les manuscrits conservés', in: *Lectures médiévales de Virgile* (Actes Colloque Rome 1982), Rome 1985
Homburger/Steiger 1964: O. Homburger, C. von Steiger, *Physiologus Bernensis*, Basel 1964, 1972
Honour/Fleming 2000: Honour & Fleming, *Algemene Kunstgeschiedenis* 2000 (*A world history of art* 1999[5]
Hurst 1995: P.W. Hurst, 'On the interplay of learned and popular elements in Phyllis and Flora', in: *MLJb* 30 (195), 47-59

Irtenkauf 1956: W. Irtenkauf, 'Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756), *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), 116-41
Irtenkauf 1977: W. Irtenkauf, 'Zum Stuttgarter Cantionarium HB I 95', *Codices manuscripti* 3 (1977), 22-30
***Isidorus Hispalensis*: *Isidorus Hispalensis, Etymologiae*, ed. W.M. Lindsay , Oxford 1911
Iwanczak 2001: W. Iwanczak, 'Het schaakspel in middeleeuws Bohemen', in: Egmond/Mostert 2001, 123-46
Jackson 1953: W.T.H. Jackson, 'The German Poems in the Carmina Burana', *German Life and Letters* N.S.(1953), 36-43
Jacobi 1923: F. Jacobi, *Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen*, München 1923
Janson 1963: H.W. Janson, *History of Art. A survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*, New York 1963
Janson 1995 (1962): H.W. Janson, *History of Art*, New York 1962, 5e editie 1995, ed. A.F. Janson; *Wereldgeschiedenis van de kunst* (vert. J.F. Kliphuis), 4e druk, Den Haag z.j.
Jones 2000: M.H. Jones (red.), 'Preface', in: *The Carmina Burana: Four Essays*, London 2000, vii-x
Jonin 1970: P. Jonin, 'La partie d'échecs dans l'épopée médiévale', in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève 1970, I, 483-97
Kahsnitz e.a. 1982: R. Kahsnitz, U. Mende, E. Rücker, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach*, Frankfurt/M 1982
***Karolingerzeit* 1999:** C. Stiegeman/M. Wemhoff (ed.): *799 - Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn*, 3 dln., Mainz 1999 (tent. cat. Paderborn) (I-II. Katalog der Ausstellung Paderborn 1999; III. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, Handbuch zur Geschichte der Karolingerzeit)
Kasten/Kuhn 1995: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Ed. der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übers. von Margherita Kuhn, Frankfurt a. M. 1995 (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 3/ Bibliothek deutscher Klassiker, 129)
Katzenellenbogen 1939: A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in medieval art*, London 1939
Katzenellenbogen 1964: A. Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral. Christ, Mary, Ecclesia*, New York 1964 (1e ed. 1959)
Katzenellenbogen 1968: A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art from early Christian times to the thirteenth century*, Londen1968 (1e ed. 1939)
Keller 1948: H. Keller, 'Blattmaske', RDK II (1948) 867-74
Keller 1967: J.E. Keller, *Alfonso X, El Sabio*, New York 1967
Kemp 1987: W. Kemp, Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987
Kerber/Holl 1970: B. Kerber, O. Holl, 'Jahreszeiten', in: LCI 2 (1970) 363-70
Kern 1942, 1956, 1967: A. Kern, *Handschriftenverzeichnisse österreichischer Bibliotheken*, Bd. 1: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz* (Verzeichnis der Handschriften im deutschen Reich, II), Leipzig 1942; Bd. 2: *Steiermark*, Wien 1956; M. Mairold, Bd. 3, *Nachträge und Register*, Wien 1967
Keulen 1991: *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*, Keulen 1991 (tent.cat. Keulen)
Kier 1970: H. Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfussboden , unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf 1970
Kitzinger 1976: E. Kitzinger, 'World map and Fortune's wheel: A medieval mosaic floor in Turin', *The art of Byzantium and the medieval West: Selected studies*, ed. W.E. Kleinbauer, Blooming-ton/London 1976, 327-56 (nr XII), oorspr. in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 117 (1973) 344-73
Klamt 1983: J.C. Klamt, 'Het begrip 'hoofs' in de beeldende kunst der Middeleeuwen', in: *Hoofse Cultuur, Studies over een aspect van de middeleeuwse cultuur*, red. R.E.V. Stuip en C. Vellekoop (Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek, I), Utrecht 1983
Klamt 2001: J.-C. Klamt, 'De moraal van het schaakspel versus het dobbelen', in: Egmond/Mostert 2001, 68-93, inclusief een 'Toegift' door L. Couwenberg: 'Schaakspelers en dobbelaars in de Carmina Burana' (86-90)

Klemm 1980: E. Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*, 1: *Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg* (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 3), Wiesbaden 1980
Klemm 1987: E. Klemm, 'Die Zeit der Romanik: Die Regensburger Buchmalerei des 12. Jahrhunderts', in: *Regensburger Buchmalerei*, tent.cat. Regensburg 1987, 39-58
Klemm 1998: E. Klemm, *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, I. Textband, II. Tafelband, Wiesbaden 1998 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 4)
Klemm 2004: E. Klemm, *Die Ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerische Staatsbibliothek* (Katalog der illuminierten Handschriften der BSB in München, 2), Wiesbaden 2004
Klemm/Wagner 2003: *Deutsche Literatur des Mittelalters*, tent.cat. BSB München 2003, nr 10
Klingender 1971: F. Klingender, *Animals in art en thought to the end of the Middle Ages*, red. E. Antal en J. Harthan, Cambridge/Mass. 1971
Klopsch 1967: Publius Ovidius Naso, *De vetula / [scripsit] Pseudo Ovidius*, Untersuchungen und Text von Paul Klopsch, Leiden 1967 (Mittellateinische Studien und Texte, Bd. 2)
Klosterneuburg 1992: *Sehnsucht nach der Antike*, tent.cat. Klosterneuburg 1992
Kluge-Pinsker 1991: A. Kluge-Pinsker, *Schach und Trictrac. Zeugnisse mittelalterlicher Spielfreude in Salischer Zeit*, Sigmaringen 1991
Kluge-Pinsker 1992: A. Kluge-Pinsker, ''Tabula', Schach und andere Brettspiele', in: *Salier* 1992, 58-81
Knapp 1994: F.P. Knapp, *Die Literatur des Früh- und Hochmittelalters in den Bistümern Passau, Salzburg, Brixen und Trient von den Anfängen bis zum Jahre 1273* (Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart), red. H. Zeman, Band 1, Graz 1994, 407-22
Köck 1916: J. Köck, *Handschriftliche Missalien in Steiermark*, Graz 1916
Kohl 1980: W. Kohl (ed.), *Das Soester Nequambuch: Neuausgabe des Acht- und Schwurbuch der Stadt Soest*, Wiesbaden 1980
Kohlhaussen 1949: H. Kohlhaussen, 'Unveroffentlichte Schmuck- und Minnekästchen ...', in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 1949, 1-14
Koschorreck 1976: W. Koschorreck, *Der Sachsenspiegel. Aus der Heidelberger Bilderhandschrift*, Frankfurt 1976
Koschorreck/Werner 1981: W. Koschorreck† & W. Werner (red.), Facsimile: *Codex Manesse: Die Große Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt/M 1974-79, *Kommentar*, Kassel 1981
Koseleff 1934: O. Koseleff, *Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts: Ikonographie*, Basel 1934
Kracher 1967: A. Kracher (comm.), *Millstätter Genesis und Physiologus Handschrift*, Facsimile, Graz 1967
Krauss 1981: H. Krauss (red.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* 7: *Europäisches Hochmittelalter*, Wiesbaden 1981
Krems 1964: H. Kühnel (red.), *Romanische Kunst in Österreich*, Krems 1964 (tent. Minoritenkirche Krems-Stein, Niederösterreich)
Krohn e.a. 1978: R. Krohn, B. Thum, P. Wapnewski (red.), *Stauferzeit: Geschichte, Literatur, Kunst*, Stuttgart 1978
Kroos 1969: *Die Weingartner Liederhandschrift*, Facsimile, *Textband*: W. Irtenkauf, K.H. Halbach, R. Kroos, Stuttgart 1969
Kroos 1970: R. Kroos, 'Zur Ikonographie des Jahrenzeitensockels im Schnütgen-Museum', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 32 (1970) 49-66
Kroos 1979: R. Kroos, 'Notizen zum St.Blasienpsalter', in: *Staufer* V, 1979, 353-87
Kroos 1980: R. Kroos, 'Die Bildhandschriften des Klosters Scheyern aus dem 13. Jahrhundert', in: *Wittelsbach und Bayern*, tent.cat. München 1980, I/1, 447-495, I/2, 127-135
Kruk 2001: R. Kruk, 'Is schaken wel een spel voor heren? Over het schaakspel in de middeleeuws Arabische cultuur', in: Egmond/Mostert 2001, 105-22
Kühebacher 1982: E. Kühebacher (red.), *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter. Die IweinFresken von Rodenegg und andere Zeugnisse der Wechselwirkung von Literatur und bildender Kunst* (Beiträge der 4. Neustifter Tagung des Südtiroler Kulturinstitutes, 1979), Innsbruck 1982
Kühne 1991: Udo Kühne, '...Ex opere dicuntur Paulite: zu Marner CB 9*', *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 113 (1991), 251-56

***Kuenringer* 1981:** Herwig Wolfram, Karl Brunner, Gottfried Stangler, *Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich*, Wenen 1981 (tent. Stift Zwettl; Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums ; N.F., Nr. 110)
Kugler 1973: J. Kugler, 'Byzantinisches und Westliches in den Krypta-Fresken von Aquileia', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26 (1973) 7-31
Kuhn 1959: H. Kuhn, *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959
Kuhn 1985: H. Kuhn, 'Manessesche Handschrift', *Der Deutsche Minnesang* 2, ed. H. Fromm, Darmstadt 1985
***Kunst des frühen Mittelalters* 1949:** M. Huggler, A. Boeckler, O. Hombuger, *Kunst des frühen Mittelalters*, Bern 1949 (tent. Berner Kunstmuseum)
Kurth 1926: B. Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 Bd., Wenen 1926
Ladner 1983: G.B. Ladner, 'Terms and ideas of renewal in the twelfth century' (1982), *Images and ideas in the Middle Ages. Selected studies in History and Art*, 2 dln. Rome 1983
Lafargue 1940: M. Lafargue, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, Parijs 1940
Landström 1961: B. Landström, *Het schip*, Den Haag 1961
Langosch 1964: K. Langosch, *Die deutsche Literatur des lateinischen Mittelalters in ihren geschichtlichen Entwicklung*, Berlin 1964
Langosch 1965: K. Langosch, *Profile des lateinischen Mittelalters. Geschichtliche Bilder aus dem europäischen Geistesleben*, Darmstadt 1965
Langosch 1968: K. Langosch (ed.), *Vagantendichtung*, Bremen 1968 (1963)
Langosch 1975: K. Langosch, *Hymnen und Vagantenlieder: Lateinische Lyrik des Mittelalters*, Darmstadt 1975 (1^{e} ed. 1954)
Legner 1996: A. Legner, *Romanische Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1996 (*Deutsche Kunst der Romanik*, München 1982)
Lehmann 1922: P. Lehmann, 'Mittellateinische Verse in Distinctiones monasticae et morales vom Anfang des 13. Jahrhunderts' (1922), in: Lehmann 1961, 317-35
Lehmann 1939: P. Lehmann, 'Einzelheiten und Eigenheiten des Schrift- und Buchwesens' (1939), in: Lehmann 1961,1-21
Lehmann 1961: P. Lehmann, *Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*. Bd. IV, Stuttgart 1961
Lehmann 1963: P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1963^{2} (1922)
Lehtonen 1995: T.M.S. Lehtonen, *Fortuna, money, and the sublunar world: Twelfth-century ethical poetics and the satirical poetry of the Carmina Burana*, Helsinki 1995
***Leidener Aratus* 1989:** A. von Euw, *Der Leidener Aratus. Antike Sternbilder in einer karolingischen Handschrift*, tent.cat. BSB München 1989
Levi 1932: E. Levi, 'Un nuovo cimelio d'iconografia vergiliana', *Studi Medievali* NS 5 (1932: 'Vergilio nel Medio Evo') 262-5
Levi 1947: D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947
Lillich 1983: M.P. Lillich, 'The tric-trac window of Le Mans', *The Art Bulletin* 65 (1983) 23-33
Ling 1998: R. Ling, *Ancient Mosaics*, London 1998
Lipphardt 1955: W. Lipphardt, 'Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana', *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), 122-42
Lipphardt 1961: W. Lipphardt, 'Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts', *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, 101-22
Lipphardt 1974: W. Lipphardt, *Hymnologische Quellen der Steiermark und ihre Erforschung; Aufgabe und Wege der Hymnologie als theologischer Wissenschaft* (Grazer Universitätsreden 13) Graz 1974, 3-70
Lipphardt 1982: W. Lipphardt, 'Zur Herkunft der 'Carmina Burana'', in: *Literatur und bildende Kunst im Tiroler Mittelalter*, red. E. Kühebacher, Innsbruck 1982, 209-223
Lübke/Semrau 1923: W. Lübke en M. Semrau, *Grundriss der Kunstgeschichte, II: Die Kunst des Mittelalters*, Esslingen 1923^{15} (1901, 1910^{14})
Lüers 1922: F. Lüers, *Die deutsche Lieder der Carmina Burana: Nach der Handschrift CLM 4660 der Staatsbibliothek München*, Bonn 1922
***Luister van Byzantium* 1982:** *Luister van Byzantium* Brussel 1982 (tent. Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis)
Machabey 1964: A. Machabey, 'Remarques sur les mélodies goliardiques', *Cahiers de Civilisation médiévale* 7 (1964), 257-78

Mâle 1922: E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922
Mâle 1972: E. Mâle, *The Gothic Image. Religious art in France of the thirteenth century* (transl. D. Nussey), New York etc. 1972
***Manesse* 1988:** Elmar Mittler, Wilfried Werner, *Codex Manesse*, Heidelberg 1988 (tent. Universitätsbibliothek Heidelberg; Heidelberger Bibliothekschriften, 30)
Mann 1980: J. Mann, 'Satiric subject and satiric object in goliardic literature', *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980) 63-86
Mann 1994: H.H. Mann, 'Missio sortis: Das Losen der Spieler unter dem Kreuz', in: Aken 1994, 51-69, 127-8
Mantello/Rigg 1996: F.A.C. Mantello, A.G. Rigg (red.), *Medieval latin. An introduction and bibliographical guide*, Washington 1996
Marabini 1989: C. Marabini, *De mozaïeken van Ravenna* (*I mosaici di Ravenna*), Alphen a/d Rijn 1989
Marchello-Nizia 1985: C. Marchello-Nizia, 'De l'Énéide à l'Eneas: les attributs du fondateur', in: *Lectures medievales de Virgile* 1985, 251-66
Marle 1931-1932: R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures*, 2 dl., Den Haag 1931-1932
Martin/Vezin 1990: H-J. Martin & J. Vezin (red.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris 1990
Mazal 1973: O. Mazal, *Himmels- und Weltenbilder. Kleinodien österreichischer Buchmalerei aus der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1973
Mazal 1975: O. Mazal, *Buchkunst der Gotik*, Graz 1975
Mazal 1978: O. Mazal, *Buchkunst der Romanik*, Graz 1978
Mazal 1988: O. Mazal, *Der Baum: ein Symbol des Lebens in der Buchmalerei*, Graz 1988
McPeek 1963: G.S. McPeek, *The British Museum Manuscript Egerton 3307*, London 1963
Meier 1994: H.-R. Meier, *Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Residenzbaukunst*, Worms 1994 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 42; diss. Bazel 1992)
Mellini/Ragghianti 1969: G.L. Mellini en F. Ragghianti (red.), *L'arte in Italia, III. Dal secolo XII al secolo XIII*, Roma 1969
Mesplé 1961: Mesplé, Paul, Les sculptures romanes, Toulouse, Musée des Augustins, Parijs 1961 (Inventaire des collections publiques françaises, 5)
Messerer 1979: W. Messerer, 'Illustrationen zu Wernhers 'Drei Liedern von der Magd'', in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, red. C. Cormeau, 447-72, afb. 1-18, Stuttgart 1979
Meyer 1901: W. Meyer (ed.), 'Fragmenta Burana', in: *Festschrift zur Feier des 150jährigen Bestehens der köningl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Berlijn 1901
Michel 1966: A. Michel (ed.), *Selecta Carmina Medii Aevi, IX-XIII Saec.*, 1966
Monfrin 1985: J. Monfrin, 'Les translations vernaculaires de Virgile au moyen âge', in *Lectures médiévales de Virgile* 1985, 189-249
Monneret de Villard 1950: U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Rome 1950
Montgomery Watt 1992: W. Montgomery Watt, *Voorbij Poitiers: Arabische invloeden op middeleeuws Europa*, Amsterdam 1992
Moormann/Uitterhoeve 1987: E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Van Achilles tot Zeus*, Nijmegen 1987
Moormann/Uitterhoeve 1999: E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus.Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1999
Moretti/Stopani 1996: I. Moretti en R. Stopani, *Romaans Toscane* (vert. H. Erwich), Amsterdam 1996
Möser-Mersky 1961: G. Möser-Mersky, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Österreichs*, Bd. III: *Steiermark*, Graz 1961
Mostert 2001: M. Mostert, 'Het spelelement in de middeleeuwse beschaving', in: Egmond/Mostert 2001, 9-27
Müller 1974: U. Müller, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göppingen 1974

Müller 1980: U. Müller, 'Beobachtungen zu den 'Carmina Burana': 1. Eine Melodie zur Vaganten-Strophe - 2. Walthers 'Palästina-Lied' in 'versoffenem' Kontext: Eine Parodie', *Mittellateinisches Jahrbuch* 15 (1980), 104-11
Müller 1981: U. Müller, 'Mehrsprachigkeit und Sprachmischung als poetische Technik: Barbarolexis in den Carmina Burana', *Europäische Mehrsprachigkeit: Festschrift M. Wandruszka*, ed. W. Pöckl, Tübingen 1981, 87-104
Müller 1988: U. Müller, 'Carmina Burana - Carmini Popolari?', *Festschrift für Paul Klopsch*, ed. U. Kindermann e.a., Göppingen 1988, 359-69
Mütherich 1972: F. Mütherich, 'Die Frühzeit der Malerei bis zum 13. Jahrhundert', in: *Bayern* 1972, 51-56
Mütherich 1982: F. Mütherich, 'Die illustrierten Vergil-Handschriften der Spätantike', *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* NF 8 (1982: 'Vergil-Jahrbuch') 205-21, afb. 1-6
Mütherich/Gaehde 1977: *Karolingische Miniaturen*, Utrecht 1977
Munk Olsen 1985: B. Munk Olsen, 'Virgile et la renaissance du XII^{e} siècle', in: *Lectures médiévales de Virgile* (Actes Colloque Rome 1982), Rome 1985, 31-48
Munk Olsen 1985: B. Munk Olsen, L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècles, 4 dln., Paris 1982-9, dl. 2 (1985)
Murray 1913: H.J.R. Murray, *A history of Chess*, Oxford 1913;
Murray 1941: H.J.R. Murray, 'The mediaeval games of tables', *Medium Aevum* 10 (1941) 57-69
Murray 1952: H.J.R. Murray, *A history of board-games other than chess*, Oxford 1952
Neumann/Vetter 1977: F. Neumann en E.M. Vetter, *Zucht und schoene Sitte: eine Tugendlehre der Stauferzeit*, Wiesbaden 1977
Nicklies 1995: C.E. Nicklies, 'Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: The Crypt Mosaic at San Savino', in: *Gesta* 34 (1995), 108-125
Niehr 1992: K. Niehr, *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Weinheim 1992
Noichl 1979: E. Noichl, *Codex Falkensteinensis. Die Rechtsaufzeichnungen der Grafen von Falkenstein*, München 1979
Nordenfalk 1958: C. Nordenfalk, 'L'enluminure', in: A. Grabar en C. Nordenfalk, *La Peinture Romane du onzième au treizième siècle*, Genève 1958
Novotny 1930: F. Novotny, *Romanische Bauplastik in Österreich*, Wien 1930
Oexle 1985: J. Oexle, 'Würfel- und Paternosterhersteller im Mittelalter', in: Stuttgart 1985, 455-62 en 488
Oosterman 2001: J. Oosterman, 'Ik breng u de mei. Meigebruiken, meitakken en meibomen in Middelnederlandse meiliederen', in: *Aan de vruchten kent men de boom. De boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*, red. B. Baert en V. Fraeters, Leuven 2001
Oostrom 2006: F. van Oostrom, *Stemmen op schrift*, Amsterdam 2006
Orbán 2001: A.P. Orbán, ''Ieder spel is ijdelheid'. Enkele visies op het 'spel' in de oudchristelijke en middeleeuwse Latijnse literatuur', in: Egmond/Mostert 2001, 28-50
Orff 1979: *Trionfi. Carmina Burana, Catuli Carmina, Trionfo di AfroditeI*, Tutzing 1979 (Carl Orff und sein Werk, Bd. 4)
***Ornamenta Ecclesiae* 1985:** A. Legner (red.), *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Keulen 1985 (tent. Schnütgen-Museum in der Josef-Haubrich-Kunsthalle)
Ottmann 1926: F. Ottmann, *Österreichische Malerei*, Bd. 1: *Mittelalter*, Wien 1926
Pace 1979: V. Pace, 'Untersuchungen zur Sizilianischen Buchmalerei', in: Staufer V 1979, 431-76
Pächt 1950: O. Pächt, 'Early Italian nature studies and the early calendar landscape', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950) 13-47.
Palmer 2001: N.F. Palmer, recensie van *The Carmina Burana: Four Essay*, ed. M.H. Jones, London 2000, in *Medium Aevum* 70 (2001) 315
Panofsky 1972: E. Panofsky, 'Blind Cupid', in E. Panofsky, *Studies in Iconology.Humanistic themes in the art of Renaissance*, New York 1972 (1^{e} ed.1939) 95-128, fig. 69-106
Panofsky 1984: E. Panofsky, 'Blinde Cupido', in E. Panofsky, *Iconologische Studies. Thema's uit de Oudheid in de kunst van de Renaissance*, Nijmegen 1984, 79-100
Parlett 1986: D. Parlett, *Selections from the Carmina Burana: a verse translation*, Harmondsworth (Penguin Classics), 1986, 1988^{2}
Passamani 1963: B. Passamani, *La scultura romanica del Trentino*, Trento 1963

Patch 1927: H.R. Patch, *The goddess Fortuna in mediaeval literature*, Cambridge, Mass. 1927 (1967)
Pearsall/Salter 1965: D. Pearsall, E. Salter, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, New Haven/Londen 1965
Peddemors/Carmiggelt 1993: A. Peddemors & A. Carmiggelt, *Archeologie van middeleeuws Nederland* (RMO Leiden), Amsterdam 1993
Peterson 1994: J. Peterson, 'Writing Flowers: Figuration and the Feminine in Carmina Burana 177', *Exemplaria* 6 (1994), 1-34
Petzet/Glauning 1911: E. Petzet en O. Glauning (eds.), *Deutsche Schrifttafeln des IX. bis XVI. Jahrhunderts aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Bd. II: *Mittelhochdeutsche Schriftdenkmäler des XI. bis XIV. Jahrhunderts*, München 1911
Petzold 1986: J. Petzold, *Schach. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1986
Petzold 1995: A. Petzold, *Romanesque art*, London/New York 1995
Pickering 1966: F.P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966
Piton 1913: C. Piton, *Le costume civil en France du XIII^e^ au XIX^e^ siècle*, Parijs 1913
PK MA I: PK 5 (1969)
Plotzek 1980: J.M. Plotzek, 'Bestiarium: Illustrationen', in: LMA 1 (1980) 2072 ff.: 2078-80
Plotzek 1983: J.M. Plotzek, *Lexikon des Mittelalters* 2, München/Zürich 1983
Pochat 1970: G. Pochat, *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*, Stockholm 1970
Pochat 1973: G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin, New York 1973
Pütz 1990: M. Pütz, 'Hohe Minne in den Carmina Burana', *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 30 (1990) 51-60
Puppi 1966: L. Puppi (red.), *Tesori d'arte cristiana 15: Venezia/S. Marco*, Bologna 1966
Raby 1957: F.J.E. Raby, *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*, Vol. II, Oxford 1957 (1^e^ ed. 1934)
Raby 1974: F.J.E. Raby, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford 1974[2] (1959)
Randall 1966: L.M.C. Randall, Images in the margins of Gothic manuscripts, Berkeley 1966 (California studies in the history of art, 4)
Rasmo 1973: N. Rasmo, *Hocheppan*, Bozen 1973
***Ratisbona sacra* 1989:** P. Morsbach (red.), *Ratisbona sacra. Das Bistum Regensburg im Mittelalter. Ausstellung anlässlich des 1250jährigen Jubiläums der kanonischen Errichtung des Bistums Regensburg durch Bonifatius 739-1989*, (tent. Diözesanmuseum Obermünster Regensburg), München 1989 (Kataloge und Schriften. Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Diözesanmuseum Regensburg, Bd. 6)
***Regensburg* 1987:** F. Mütherich, K. Dachs (red.), *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1987 (tent. Bayerische Staatsbibliothek München/Museen der Stadt Regensburg; Ausstellungskataloge Bayerische Staatsbibliothek, 39)
Reitzenstein 1932: A. von Reitzenstein, 'Romanische Wandmalereien in Frauenchiemsee', in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* NF 9 (1932) 211-252
Retzlaff / Lutze 1963: H. Retzlaff en E. Lutze, *Bronzebildwerke in Italien und Deutschland*, Stuttgart 1963
Rey 1936: R. Rey, *Raymond, La sculpture romane languedocienne*, Toulouse 1936
Rice 1959: D.T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959
***Rijn en Maas* 1972:** *Rijn en Maas. Kunst en cultuur, 800-1400*, Keulen/Brussel 1972 (tent. Keulen, Schnütgen-Museum/Brussel, Koninklijke Musea voorKunst en Geschiedenis)
Ringbom 1951: L.I. Ringbom, *Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*, Stockholm 1951
Ringbom 1958: L.I. Ringbom, *Paradisus Terrestris. Myt, bild och verklighet* (Acta Societatis Scientiarum Fennicae Nova Series C.I.), Helsingforsiae 1958
Riou 1991: Y.-F. Riou, 'Chronologie et provenance des manuscrits classiques latins neumés', *Revue d'Histoire des Textes* 21 (1991), 77-113
Robb 1973: D.M. Robb, *The art of the illuminated manuscript*, South Brunswick etc. 1973
Robertson 1980: D.W. Robertson, 'Two Poems from the Carmina Burana', in *Essays in Medieval Culture*, Princeton 1980, 131-50
Röhrig 1984: F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien 1984[6] (1955)
***Romanesque* 1984:** *English Romanesque Art*, tent.cat. London 1984

Rome 1996: *Vedere i Classici*, red. M. Buonocore, tent.cat. Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1996
Rosenthal 1972: E. Rosenthal, *The illuminations of the Vergilius Romanus (Cod.Vat.lat. 3867): a stylistic and iconographical analysis*, Zürich 1972
Roth 1984: B. Roth, *Seckau. Der Dom im Gebirge. Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert*, Graz 1984
Rowland 1974: B. Rowland, *Animals with human faces. A guide to animal symbolism*, London 1974
Run 1989: A. van Run, 'Annus, quadriga mundi', in *Annus, quadriga mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan prof. dr. Anna C. Esmeije*, red. J.B. Bedaux, Utrecht 1989, 152-78
Russel/Picket 1978: C. Russell & Ph. Picket (eds.), *Carmina Burana* (melodie-concordanties), z.p. 1978
Sadie 1980: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londen etc. 1980
***Salier* 1992:** G. Waurick (ed.), *Das Reich der Salier 1024-1125*, Mainz 1992 (tent. cat. Speyer, Historisches Museum der Pfalz)
Salzburg 1982: *St. Peter in Salzburg. Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum*, tent.cat. Salzburg 1982
Sauerländer 1978: W. Sauerländer, 'Intentio vera nostra est manifestare … ea, que sunt, sicut sunt. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst', in: Krohn e.a.1978, 119-31
Sauerländer 1979: W. Sauerländer,'Die Naumburger Stifterfiguren', in: Staufer V 1979, 169-246
Saxl 1957 (Troy): F. Saxl, 'The Troy romance in French and Italian art', in *Lectures*, London 1957, 125-38, pl. 72-81
Saxl 1957: F. Saxl, 'Illustrated mediaeval encyclopaedias' (1: The classical heritage, 2: The christian transformation), *Lectures*, London 1957, 228-41
Saxl 1957-2: 'Macrocosm and Microcosm in Mediaeval pictures', *Lectures*, London 1957, 58-72
Sayce 1992: O. Sayce, *Plurilingualism in the Carmina Burana. A study of the linguistic and literary influences on the codex*, Göppingen 1992 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 556)
Schaffler 1952: M. Schaffler, *Romanische Miniaturhandschriften aus Seckau in der Universitätsbibliothek Graz*, Graz 1952 (Diss.)
Schaller 1975: D. Schaller, 'Bemerkungen zum Schlussband der kritischen Edition der 'Carmina Burana'', in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 10 (1975) 106-115
Schaller 1983: D. Schaller, 'Carmina Burana: I. Überlieferung und Inhalt', in Plotzek 1983, 1513-15
Schaller/Knapp 1987: Dieter Schaller, F.P. Knapp, recensie CB Vollmann 1987 in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 30 (1989), 328-31
Schallmayer 1985: E. Schallmayer, 'Ein Kultzentrum der Römer in Osterburken', in: Stuttgart 1985, 378 ff.
Schardt 1941: A.J. Schardt, *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*, Berlin 1941
***Schatkamer 1991*:** John Vrieze (red.), *De schatkamer van San Marco, Venetië*, Milaan 1991 (tent. Amsterdam, Nieuwe Kerk)
Schatkamer van San Marco: *De schatkamer van San Marco*, tent.cat. Amsterdam 1991
Scheller 1963: R.W. Scheller, *A survey of medieval model books*, Haarlem 1963
Scheller 1995: R.W. Scheller, *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, vert. M. Hoyle, Amsterdam 1995
Scherer 1963: M.R. Scherer, *The legends of Troy in art and literature*, New York/London 1963
Schieffer 1974: R. Schieffer, 'Marchiones. Steiermärker in den Carmina Burana?', in *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 82 (1974) 412-418
Schilling 1975: M. Schilling, '*Rota Fortunae*. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften, in: W. Harms, L.P. Johnson (eds), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973*, Berlin 1975, 293-313
Schindler 1963: H. Schindler, *Grosse Bayerische Kunstgeschichte* I, München 1963
Schmeller 1966: J.A. Schmeller (ed.), *Carmina Burana: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München*, Stuttgart 1847, en latere herdrukken, o.a. Breslau 1883[2], 1904[4], repr. Amsterdam 1966
Schmidt 1982: P.G. Schmidt, 'Wandlungen Vergils im Mittelalter', *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* NF 8 (1982: 'Vergil-Jahrbuch') 105-16

Schmidt 1987: G. Schmidt, recensie van tent.cat. Regensburg 1987, in: *Kunstchronik* 40 (1987) 503-12
Schmidtke 1968: D. Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500)*, Berlin 1968
Schmidt-Thomé 1985: P. Schmidt-Thomé, 'Hölzernes Alltagsgeschirr und Spiele aus einer mittelalterlichen Abfallgrube in Freiburg', in: Stuttgart 1985, 463 ff., 490-1 (nr 16-8)
Schmidt-Wiegand 1978: R. Schmidt-Wiegand, 'Fortuna Caesarea. Friedrich II. und Heinrich (VII.) im Urteil zeitgenössischer Spruchdichter', in: Krohn e.a. 1978 (Stauferzeit), 195-205
Schmidt-Wiegand 1991: R. Schmidt-Wiegand, 'Die Bilderhandschriften des Sachsenspiegels als Quelle der Kulturgeschichte', in: idem en D. Hüpper (red.), *Der Sachsenspiegel als Buch: Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/M 1991, 219-60, afb. 1-45
Schmidt-Wiegand 1993: *Eike von Repgow, Sachsenspiegel. Die Wolfenbütteler Bilderhandschrift*, Facsimile, comm. R. Schmidt-Wiegand, Berlin 1993;
Schmidt-Wiegand/Hüpper 1986: R. Schmidt-Wiegand en D. Hüpper (red.), *Text, Bild, Interpretation: Untersuchungen zu den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels*, München 1986
Schmidt-Wiegand/Hüpper 1991: R. Schmidt-Wiegand, D. Hüpper (red.), *Der Sachsenspiegel als Buch*, Frankfurt a. M. 1991 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte, Bd. 1
Schneider 1987: K. Schneider, *Gotische Schriften in deutscher Sprache: I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300*, Wiesbaden 1987
***Schönes Schach* 1988:** G. Himmelheber en U. Schneider, *Schönes Schach. Die Spiele des Bayerischen Nationalmuseums in München und des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg*, tent.cat. München/Nürnberg 1988
Schottky 1988: M. Schottky, 'Der Schauplatz des 'Ruodlieb'', in: *Festschrift Paul Klopsch*, ed. U. Kindermann e.a. 1988, 445-54
Schrade 1937: H. Schrade, *Baum und Wald in den Bildern deutscher Maler*, München 1937
Schütz 1993: A. Schütz, 'Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter', in: *Herzöge und Heilige* 1993, 21-185
Schultz 1889: A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889
Schulze-Dörlamm 1992: M. Schulze-Dörlamm, *Die Kaiserkrone Konrads II. (1024-39)*, Sigmaringen 1992
Schumann 1926: O. Schumann, 'Die deutschen Strophen der Carmina Burana', *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 14 (1926), 418-37
Schumann 1930: O. Schumann, 'Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana)', in CB II.1, 3*-96*
Schumann 1934: O. Schumann, 'Die Textgruppen des Codex Buranus', *Historische Vierteljahrschrift* 29 (1934), 286-301
Schumann 1950: O. Schumann, 'Eine mittelalterliche Klage der Dido', in: B. Bischoff, S. Brechter (red.), *Liber Floridus, Mittellateinischen Studien (Festschrift P. Lehmann)*, St. Ottilien 1950, 319-28
Schupp 1982: V. Schupp, 'Die Ywain-Erzählung von Schloss Rodenegg', in: Kühebacher 1982
Schwab 1988: U. Schwab, 'Das althochdeutsche Lied <Hirsch und Hinde> in seiner lateinischen Umgebung', in: *Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1100-1500* (Regensburger Colloquium 1988), ed. N. Henkel, N.F. Palmer, Tübingen 1992, 74-122
Scott 1993: Ph. Scott, *Zijde*, de Bilt 1993 (*The book of silk*, Londen 1993)
Secular spirit 1975: *The Secular Spirit*, tent.cat. New York 1975
Sezgin 1986: *Book on Chess. Kitâb al-Shatranj: Selected texts from al-'Adlî, Abû Bakr al-S.ûlî and others, reproduced from MS 560 Lala Ismail Collection, Süleymaniye Library Istanbul*, ed. F. Sezgin, Frankfurt 1986
Shirt 1982: J. Shirt, 'The Dido episode in Eneas: the reshaping of tragedy and its stylistic consequences', *Medium Aevum* 51 (1982) 3-17
Smolak 1986: K. Smolak, 'Die Bacchusgemeinschaft (Drei mittellateinische Trinklieder)', *Wiener Studien* N.F.20/99 (1986), 267-87
Smolak 1987: K. Smolak, 'Epicurus propheta. Eine Interpretation von Carmen Buranum 211', *Wiener Studien* 100 (1987), 247-56
Spanke 1931: H. Spanke, *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 52 (1931), 112-20

Spanke 1931b: H. Spanke, 'Der Codex Buranus als Liederbuch', *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1931), 241-51
Spanke 1943: H. Spanke, recensie van: CB, Band I,2: Die Liebeslieder 1941 (Schumann), in: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 64 (1943) 35-46
Spanke 1983: H. Spanke, *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters,* ed. U. Mölk, Hildesheim etc. 1983, 231-41
Spatharakis 2004: I. Spatharakis, *The illustrations of the Cynegetica in Venice*, Leiden 2004
Spiewok 1990: W. Spiewok, 'Freidank', in: Bräuer 1990, 627-44
Stammler 1962: W. Stammler, *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin 1962
***Staufer* 1977:** R. Hausherr (red.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur*, Band I-IV, Stuttgart 1977; Bd.V, Stuttgart 1979 (tent. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum)
***Staufer* V 1979:** *Die Zeit der Staufer*, Bd. V *Supplement: Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979
Steer 1982: G. Steer, 'Das Fortuna-Bild der 'Carmina Burana' - Handschrift CLM 4660. Eine Darstellung der fortuna caesarea Kaiser Friedrichs II.?', in: *Literatur und Bildende Kunst im Tiroler Mittelalter,* red. E. Kühebacher, Innsbruck 1982, 183-207
Steer 1983: G. Steer, ''Carmina Burana' in Südtirol. Zur Herkunft des clm. 4660', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112 (1983) 1-37
Steiger 1941: A. Steiger (ed./vert.), *Alfonso el Sabio: Libros de acedrex, dados e tablas. Das Schachzabelbuch König Alfons des Weisen*, Zürich 1941 (met 51 afb.)
Steinen 1965: W. von den Steinen, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*, I. Textband. II. Bildband, Bern 1965
Steingräber 1985: E. Steingräber, *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*, München 1985
Stern 1953: H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris 1953
Stevenson 1983: T.B. Stevenson, *Miniature decoration in the Vatican Virgil: a study in Late Antique Iconography*, Tübingen, 1983
Stewart 1992: I.J. Stewart, 'The Gloucester tabulae set: a unique insight into the Norman aristocracy', in: *Art and Symbolism, Pre-printed Papers Medieval Europe 1992, volume 7*, York 1992, 29-34
Strecker 1930: K. Strecker, *Anzeiger* 50, 34-44, bij *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur* 68 (1931)
Stuip 2001: R. Stuip, 'Een les voor de koning', in: Egmond/Mostert 2001, 147- 168
Stuttgart 1985: *Der Keltenfürst von Hochdorf*, tent.cat. Stuttgart 1985
Swarzenski 1908, 1913: G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von der ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils,* Leipzig 1908 (Tafelband), Leipzig 1913 (Textband)
Swarzenski 1931: H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, 1931
Swarzenski 1936: H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau* (Die deutsche Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts), Berlin 1936
Swarzenski 1954/1967: H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art. The art of chuch treasures in North-Western Europe*, London 1954, 1967
Szöverffy 1992: Joseph Szöverffy, *Secular Latin lyrics and minor poetic forms of the Middle Ages. A historical survey and literary repertory from the tenth to the late fifteenth century*, Vol. I-III, Concord N.H., 1992-1994
Tauber 1987: W. Tauber, *Das Würfelspiel im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Eine kultur- und sprachgeschichtliche Darstellung*, Frankfurt 1987
***Text und Bild 1986*:** H. Unger (red.), *Text und Bild im Mittelalter. Illuminierte Handschriften aus fünf Jahrhunderten in Faksimileausgaben*, Graz 1986 (tent. Bamberg, Universität)
***Thesaurus librorum* 1983:** K. Dachs, E. Klemm, *Thesaurus librorum. 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek,* Wiesbaden 1983 (tent. München, Bayerische Staatsbibliothek; Ausstellungskataloge, Bayerische Staatsbibliothek, 28)
Thiel 1968: E. Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlijn 1968
***Thron und Altar* 1996:** H. Kaindl, A. Ruhri (red.), *Thron und Altar. 1000 Jahre Staat und Kirche*, Graz 1996 (tent. Graz, Diözesanmuseum)
Thürlemann 1985: F. Thürlemann, 'Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität. Zur Erzählstruktur der Rota Fortunae', in: A. Reinle, L. Schmugge, P. Stotz (eds), *Variorum munera florum. Festschrift H.F. Haefele*, Sigmaringen 1985, 141-56

Tigler 1995: G. Tigler e.a., *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995
Timmers 1978: J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Houten 1978, 1993
Toman 2002: R. Toman (red.), *Romanesque* (vert. uit het Duits), Berlin 2002
Traeger 1971: J. Traeger, 'Pferd', in LCI 3 (1971) 411-15
Traeger 1980: J. Traeger, *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*, Zürich 1980
Trier 1985: E. Trier, 'Max Ernsts Waldeslust', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 46 (1985) 349-65
Tronzo 1977: W.L. Tronzo, 'Moral Hieroglyphs: Chess and Dice at San Savino in Piacenza', in: *Gesta* 16 (1977) 15-26
Tronzo 1997: W. Tronzo, *The cultures of his kingdom: Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton 1997
Turner 1970: D.H. Turner, 'Manuscript illumination', in: *The Year 1200*, II, New York 1970
Unterkircher 1954: F. Unterkircher, *La Miniature Autrichienne*, Milaan/Florence 1954
Unterkircher 1979: *Reiner Musterbuch*, Facsimile, commentaar F. Unterkircher, Graz 1979
Unterkircher 1979-2: F. Unterkircher, *Das Hausbuch der Cerruti: nach der Handschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Dortmund 1979.
Utrecht 1996: *The Utrecht Psalter in medieval art*, tent.cat. Utrecht 1996
Utrecht 2004: M. van Vlierden m.m.v. H.L.M. Defoer en H.M.E. Höppener-Bouvy, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht/Zwolle 2004 (mus.cat. Utrecht, Museum Catharijneconvent)
Vellekoop 1992: C. Vellekoop, 'Muziek en dans in tuinen', in: R. Stuip & C. Vellekoop (red.), *Tuinen in de Middeleeuwen* Hilversum 1992, 167-77
Venetië 1993: *Eredità dell'Islam: Arte islamica in Italia*, tent.cat. Venetië 1993
Vetter 1981: E.M. Vetter, 'Die Bilder', in: Koschorreck/Werner 1981 (Facsimile *Codex Manesse)*, 43-100
Vetter 1988: E.M. Vetter, 'H. Bildmotive - Vorbilder und Parallelen', in: *Manesse* 1988, 275-89
Vogade 1974: F. Vogade, *Vézelay*, Vézelay 1974
Vollmann 1989: B.K. Vollmann, 'Carmina Burana', in: *Literaturlexikon*, red. W. Killy, 2 (1989), 364-8
Vollmann 1995: B.K. Vollmann, 'Carmina Burana', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*^{2}, 1995, 456-9
Voss 1962: H. Voss, *Studien zur illustrierten Millstätter Genesis*, München 1962
Wachinger 1984: B. Wachinger, 'Deutsche und lateinische Liebeslieder: Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana', in *From Symbol to Mimesis: The Generation of Walther von der Vogelweide*, ed. F.H. Bäuml, Göppingen 1984, 1-34 (herdrukt in *Der deutsche Minnesang: Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2, ed. H. Fromm, Darmstadt 1985, 608, 275-308; 'Originalbeitrag': *Minnesang-Symposium*, Los Angeles 1981)
Wachinger 1987: B. Wachinger, 'Der Marner', in VL, Bd. 6 (1987) 70-79
Waddell 1954: H. Waddell, *The Wandering Scholars*, Harmondsworth 1954 (1932)
Walsh 1971: P.G. Walsh, *Courtly love in the Carmina Burana*, Edinburgh 1971
Walsh 1976: P.G. Walsh (ed.), *Thirty Poems from the Carmina Burana*, Reading 1976, 1983^{3} (zonder vertaling)
Walsh 1982: P.G. Walsh, *Andreas Capellanus on Love*, London 1982
Walsh 1992: P.G. Walsh, 'Amor clericalis', in: T. Woodman, J. Powell (eds), *Author and audience in Latin literature*, Cambridge 1992, 189-203, 255-7
Walsh 1993: P.G. Walsh (ed./transl./comm.), *Love Lyrics from the Carmina Burana*, Chapel Hill/London 1993
Walther 1964: H. Walther, 'Rota Fortunae im lateinischen Verssprichwort des Mittelalters', MLJb 1 (1964) 48-58
Walther 1988: I.F. Walther (ed.), *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt/M 1988
Walther, *Initia*: H. Walther, *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1959, 1969
Walther, *Proverbia*: H. Walther, P.G. Schmidt, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii aevi; Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Bd. I-IX, Göttingen 1963-1986

Walworth 2000: J. Walworth, 'Earthly Delights: the pictorial images of the *Carmina Burana* manuscript', in: CB-essays 2000, 71-83
Warner 1912: G. Warner (ed.), *Queen Mary's Psalter. Miniatures and drawings by an English artist of the 14th century, reproduced from Royal ms. 2 B VII in the British Museum*, London 1912
Watson 1934: A. Watson, Arthur, *The early iconography of the Tree of Jesse*, Londen 1934
Webster 1938: J.C. Webster, *The labors of the months in antique and mediaeval art*, Princeton 1938, New York 1970[2]
Weigand 1959: W. Weigand, *Das königliche Spiel*, Berlijn 1959
Weigert 1963: H. Weigert, *Geschichte der deutschen Kunst*, I. Bis zum Ausgang der altdeutschen Malerei. II. Von der spätgotischen Plastik bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 1963
Weigert 1983: H. Weigert, 'Blatt, Blattwerk', in: *RDK* II 1983 (1948) 834-855
Weitzmann 1977: K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian book illumination*, London 1977
White 1913: *Libro de Ajedrez. Das Spanische Schachzabelbuch des Königs Alfons des Weisen vom Jahr 1283*, ed. J.G. White, Leipzig 1913
Wichmann 1960: H. en S. Wichmann, *Schach. Ursprung und Wandlung der Spielfigur in zwölf Jahrhunderten*, München 1960
Wieber 1972: R. Wieber, *Das Schachspiel in der arabischen Literatur von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1972
Wilkinson/McNab 1968: C.K. Wilkinson (Introduction) & J. McNab Dennis (cat.), *Chess: East and West, Past and Present, a selection from the G.A. Pfeiffer Collection*, tent.cat. MMA New York 1968
Willemsen 1980: C.A. Willemsen (comm.), Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. Nach der Prachthandschrift in der Vatikanischen Bibliothek . Einführung und Erläuterungen von Friedrich II, Dortmund 1980 (1987[6]) (Die bibliophilen Taschenbücher, Nr. 152
Willemsen 2001: A. Willemsen, 'De materiële cultuur van het spel', in: Egmond/Mostert 2001, 51-67
Williams 1978: J. Williams, *Spaanse miniaturen uit de Middeleeuwen*, Utrecht/Antwerpen 1978 (*Early Spanish manuscript illumination*)
Wilmink 1996: W. Wilmink, *Carmina Burana: Orffs keus vertaald*, Enschede 1996
Winkler 1923: E. Winkler, *Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150-1250*, Wien 1923
Wirth 1967: K-A. Wirth, 'Erde', in: RDK V (1967) 997-1104
***Wissenschaft* 1975:** Otto Mazal, Eva Irblich und István Németh (red.), *Wissenschaft im Mittelalter. Ausstellung von Handschriften und Inkunabeln der österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1975
***Wittelsbach* 1980:** H. Glaser (red.), *Wittelsbach und Bayern*, Bd. I. *Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern*r; 1: *Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180-1350*, 2: *Katalog*, München/Zürich 1980 (tent. Landshut, Burg Trausnitz)
Woermann 1920: K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, III: Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters*, Leipzig/Wien 1920[2]
Wolfsgruber 1988: W. Wolfsgruber, *Dom und Kreuzgang von Brixen*, Bozen 1988
Wollesen 1990: J.T. Wollesen, 'Sub specie ludi... Text and images in Alfonso El Sabio's Libro de Acedrex, Dados e Tablas', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 53 (1990) 277-308
Woltmann/Woermann/Bernath 1916: A. Woltmann en K. Woermann, *Geschichte der Malerei: Die Malerei des Mittelalters*, 2e ed. door M. Bernath, Leipzig 1916
Woodruff 1929: H. Woodruff, *The illustrated manuscripts of Prudentius*, Cambridge (Mass.) 1929
Wright 1984: D.H. Wright, *Vergilius Vaticanus*: Facsimile-uitgave, *Commentarium* (Engels), Graz 1984
Wright 1985: D.H. Wright, 'When the Vatican Vergil was in Tours', *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250, Festschrift F. Mütherich*, München 1985, 53-66
Wright 1993: D.H. Wright ,*Der Vergilius Vaticanus: ein Meisterwerk spätantiker Kunst*, Graz 1993 (*The Vatican Virgil: a masterpiece of Late Antique art*, Berkeley 1993)
Wright 1996: D.H. Wright , in: Rome 1996 (*Vedere i Classici*), nr 1 en 2
X. Muratova, 'Bestiaries: an aspect of medieval patronage', in: *Art and patronage in the English Romanesque*, red. S. Macready en F.H. Thompson, London 1986, 118-44
Yapp 1985: W.B. Yapp, 'A new look at English Bestiaries', *Medium Aevum* 54 (1985) 1-19
***Year 1200* 1970:** *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, New York 1970, I. *The Exhibition*, red. K. Hoffmann, II. *A Background Survey*, red. F. Deuchler
***Year 1200* 1975:** F. Avril e.a., *The Year 1200, a symposium*, New York 1975

Zahlten 1979: J. Zahlten, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979
Zahn: 1875: J. von Zahn, *Urkundenbuch des Herzogtums Steiermark*, Graz 1875-1903
Zarnecki 1970/1971: G. Zarnecki, *Romanik*, Stuttgart 1970; *Romanesque*, New York 1989 (1971)
Zarnecki 1970: G. Zarnecki, *Romanik*, München 1970
Zarnecki 1975: G. Zarnecki, *Art of the medieval world*, New York 1975
***Zimelien* 1975:** Tilo Brandis e.a. (red.), *Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung*, Wiesbaden 1976 (tent. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen)
Ziolkowsky 1994: J.M. Ziolkowsky, *The Cambridge songs. Carmina Cantabrigiensa*, New York 1994 (The Garland library of medieval literature, vol. 66 (ser. A))
Wegstein 1984: W. Wegstein, 'Zur Überlieferung der 'Versus de volucribus, bestiis, arboribus'', in: Eroms/Gajek/Kolb 1984, 285-94
***Zwölf Jahrhunderte* 1975:** H. Unger (red.), *Zwölf Jahrhunderte Literatur in Bayern*, München 1975 (tent. München, Bayerische Staatsbibliothek)

SUMMARY
A SONG FOR EACH SEASON - PICTURING THE CARMINA BURANA

This thesis focuses on the miniatures in the Codex Buranus, the manuscript which contains the famous collection of medieval Latin songs, the *Carmina Burana*, dated c.1230. The collection is named after the abbey of Benediktbeuern (*Benedictobura*) in Bavaria where it was discovered in 1803, but this was not where it originated. The provenance of the manuscript, now in Munich (BSB Clm 4660), has been discussed ever since. It is possible that the illustrations, which have been rather neglected up until now, can shed more light on this matter. The Carmina Burana is unique in many different ways - as the largest medieval collection of secular Latin lyrics, which also incorporates bilingual (Latin-German) compositions and liturgical drama - but not in the least as a thematically ordered and illustrated songbook. The Buranus may not be a luxury codex, it is a fine specimen of medieval book art: carefully planned and written by two scribes, and adorned with decorated initials and eight colourful framed pen-drawings by one illuminator. The miniatures illustrate specific text groups and larger themes, but also play a role in the subdivision and lay-out of the manuscript. The first section with moral-satirical and political songs is illustrated by the Boethian image of Fortune's Wheel, which accompanies a small group on that theme. At the same time it opens the pictorial cycle as an allegory of time and human fate, and indicates the cyclic character of the song repertoire. The largest and central section is devoted to Love, the main theme of lyrical poetry across the ages, divided in artful songs from the international repertoire and local products which include the German strophes mentioned above. The first series praises love's happiness and then laments its sorrows, with a miniature of Dido's fatal love for Eneas to mark the break. This narrative scene (taken from Virgil's *Aeneid* and the French *Roman d'Eneas*) accompanies an antique group, in which Troy and Dido are lamented as victims of Fortuna in war and love. The local repertoire consists of seasonal love songs, often dance songs, that celebrate the coming of spring. The lyrics open with a nature description, evoking the greening woods resounding with birdsong, while the flowering fields invite all boys and girls to join in the joys of nature for a dance around the lime tree. Nature in springtime is illustrated by a unique full-page miniature of a wooded 'spring landscape' full of birds and jumping animals. The human response is shown in a separate image, of a young lover who offers flowers to his beloved 'Flora', inserted between the lines of a poetic declaration of love. The final section celebrates the delights of winter: drinking and gambling in the tavern in good (male) company. The drinking songs often have an air of parody and this is reflected in the jolly scene of the wine drinkers who seem to enact a kind of Drinkers' Mass. The next miniature shows a tavern scene: two groups of men gather around tables to try their luck with the dice, while wine is being served. The dice game is followed by two board games, tables (backgammon) and chess, that accompany two didactic poems on the 'noble game' of chess. These games are placed in a courtly setting: the players sit on elaborate seats with cushions and a servant brings wine. Tables is not treated in the text, but the game makes a perfect match with chess on two opposite pages. The three games must have been taken from a common source, perhaps an illustrated treatise on games. Their order shows the usual hierarchy: first dice as a game of chance, depending totally on fortune, then tables as strategic race game (played with dice) and finally chess as the game of the ratio. It looks as if the commissioner of the manuscript wanted to elevate the game theme of the lyrics (limited to dice) to a higher intellectual and social level by including poems on chess and completing the dice scene with the courtly board games to round off the picture cycle in a more prestigious way.
Analysis of the pictorial traditions of the diverse themes shows that the Codex Buranus is a very early witness of a new secular and courtly imagery, and most parallels point to Italy and the Mediterranean, especially for the game scenes and the iconography of Fortuna and Dido, including the 'Venetian' ship of Eneas. The drawing style of the artist seems to be rooted in the Salzburg school (technique, vegetation, figures), but later he must have specialized himself in secular art in an area closer to Italy. For a likely place of origin I would support the proposal C. Bertelsmeier-Kierst made, in the Festschrift for L.P. Johnson (2000), in reference to Walther von der Vogelweide: the patriarchal court of Aquileia, close to Venice. The artist may have come from Passau in the entourage of patriarch Wolfger von Erla (1204-18), who probably started the collection that was finished under patriarch Bertold von Andechs (1218-51), whose family held the custody of Benediktbeuern, the location where

the codex was found. It may be due to a last stroke of fortune that Carl Orff, the composer who made thr Carmina Burana world famous, was laid to rest on Mount Andechs, the old dynastic seat of Bertold's family: O Fortuna!

CURRICULUM VITAE

Cornelia Johanna Maria (Lia) Couwenberg werd geboren op 20 april 1955 te Waalwijk. Na het behalen van haar M.M.S. diploma in 1972 aan het Dr. Mollercollege te Waalwijk doorliep zij de Pedagogische Academie Mariënburg/Concordia in ’s-Hertogenbosch, waarna zij vanaf 1975 vier jaar voor de klas stond aan de Lambertusschool te Haarsteeg. Na een reis door Azië en Australië van anderhalf jaar studeerde zij kunstgeschiedenis in Utrecht (1981-1989), met Mediëvistiek en Oosterse talen als bijvakken, en Islamitische kunst in Edinburgh (1991). Aansluitend was zij als Assistent in Opleiding namens de Onderzoekschool Mediëvistiek verbonden aan de Universiteit Utrecht (1992-1996) en begon aan haar promotie-onderzoek. In de periode daarna was zij werkzaam als docent Middeleeuwse en Islamitische kunst in Utrecht en Leiden en aan diverse andere instellingen. Dankzij een anonieme mecenas kon zij later het werk aan haar proefschrift weer opnemen.

Copyright: C.J.M. Couwenberg, 2011